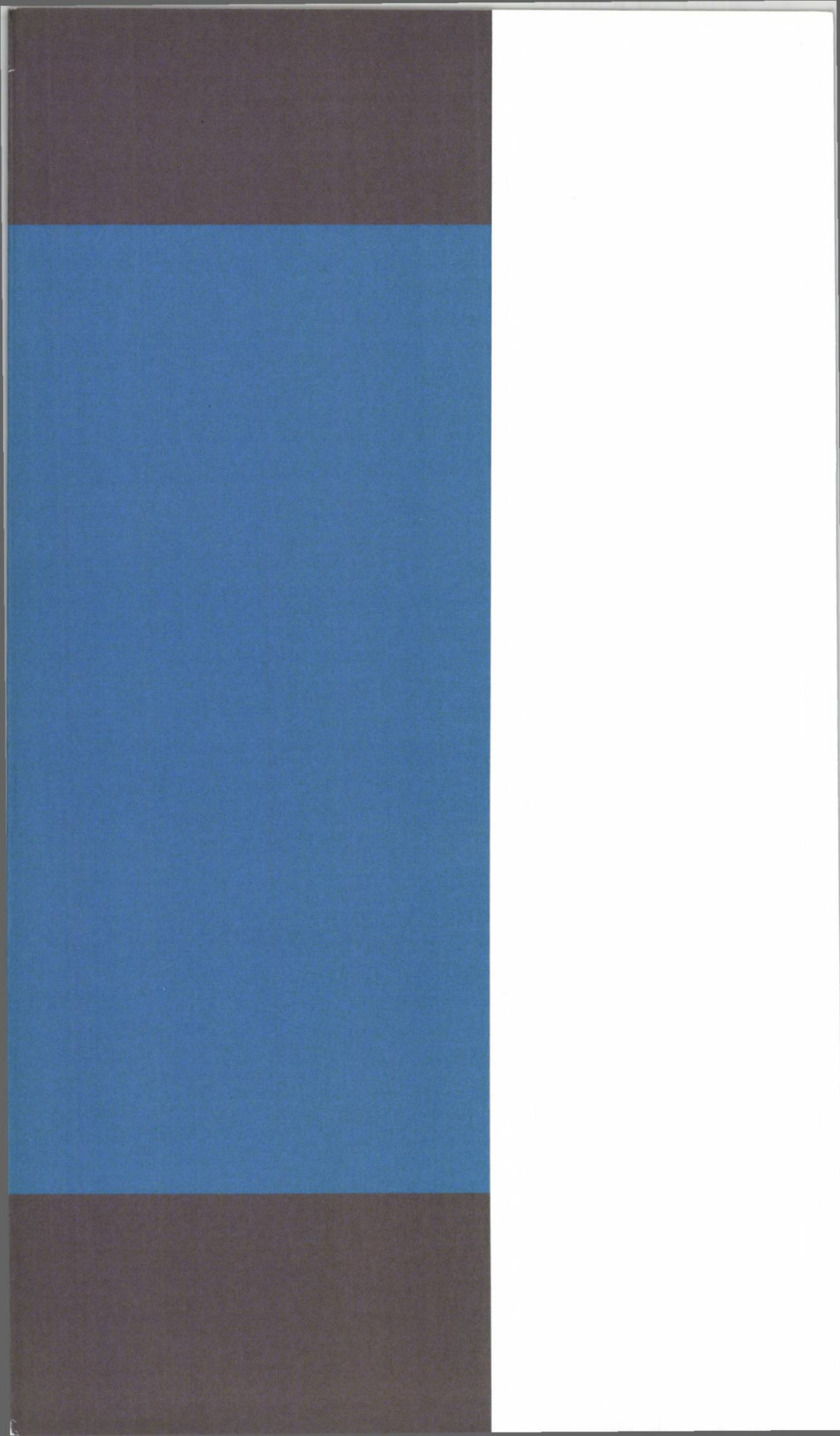


CERCETĂRI TEATRALE

Nº 1 (3), 2021



INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA
THEATRICAL AND MULTIMEDIA RESEARCH INSTITUTE



CERCETĂRI TEATRALE

№ 1 (3), 2021



UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ
INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA



CERCETĂRI TEATRALE

ISSN 2668-9952; ISSN-L 2668-9952

DOI 10.46522/CT.2021.01

COMITET EDITORIAL:

Prof. univ. dr. habil. Aurelian BĂLĂIȚĂ – Universitatea Națională „George Enescu” Iași

Prof. univ. dr. Ionică BOLOVAN – Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Anca MIHUȚ – Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Alexandru BOUREANU – Universitatea din Craiova

Prof. univ. dr. Nicolae CRISTACHE – Universitatea de Arte Târgu-Mureș

Prof. univ. dr. Dan VASILIU – Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București

Prof. univ. dr. Violeta ZONTE – Universitatea de Vest din Timișoara

REDACȚIA:

Dr. Tiberius VASINIUC – redactor șef

Dr. Marcela DAN – secretar general de redacție

Dr. Sabin SABADOS – redactor

Dr. Eugen PĂȘĂREANU – redactor

Dr. KOVACS Ferenc – redactor

Coperta și DTP:

Gabriel CRIȘAN

ADRESA REDACȚIEI:

INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA

Str. Mihai Eminescu nr. 9

540043 Tîrgu-Mureș

Tel.: 0040-0365-402.992

E-mail: office@theatre-research.ro

Adresa web: theatre-research.ro

CUPRINS

/05 ♦ EDITORIAL

- Tiberius VASINIUC
Solemnitatea actului creator (/07)

/13 ♦ STUDII - CONFERINȚE

- Cristian STAMATOIU
*Geografia teatrală pe firul istoriei și al râului (II):
Sena la Paris* (/15)
- Cătălina-Elena MIHĂILĂ
*Cuvântul rostit de autor.
De la cuvântul scris la cuvântul celuilalt* (/37)
- Dan ALB
„Scara lui Iacob“ și rostirea scenică (/65)
- Adriana BOANTĂ
Arta excesului și a compromisului (/75)
- Bianca HOLOBUȚ
*Reinterpretări ale universului shakespearian în
termenii comediei dell'arte* (/91)

/119 ♦ CONVERGENȚE

- Raluca BLAGA
Zâmbetul lui Sisif sau despre filmul Sieranevada (/119)
- Ioan ARDELEAN
*Improvizația Harold.
Interviu cu Charna Halpern* (/127)

/133 ♦ RECENZII

- IOAN ARDELEAN
„Viața este un fêl de Harold, dar mai lent!” (/133)
- Raluca BLAGA
Tradiția teatrului de artă (/137)

- Irina IONESCU
*Walt Disney și valențele sociale ale animației.
Incursiuni în misterul frumosului* (/145)
- Sabin SABADOS
Spectacolul de teatru – o „oglindire dialogică“ (/151)
- Carmen GHIURCO
*Krzysztof Warlikowski. Rana ca sursă de energie
creatoare* (/157)
- Irina IONESCU
*Persistența memoriei în necunoscuta călătorie a
destinului uman* (/163)

/169 ♦ RESTITUTIO

- Tiberius VASINIUC
Andriescu-Bogdan, Nicolai (/171)

/177 ♦ LISTA AUTORILOR

EDITORIAL

SOLEMNITATEA ACTULUI CREATOR

Tiberius Vasiniuc

Păstrând legătura directă cu interioritatea ființei, rostirea și gestul scenic (i.e. expresia scenică) marchează o solemnitate de la care nu se cuvine să ne întoarcem privirea. De regulă, atunci când vorbim de solemnitate, avem în vedere o sărbătoare (religioasă sau laică) și un gust pronunțat pentru o ritualizare a gesturilor, însă ea este regăsită și în modul teatrului de a se (re)prezenta în fața spectatorilor și de a fi privit ca atare, ca formă de afirmare artistică a unei realități exemplare și a unor crezuri superioare. Legată de gravitatea unui eveniment – a unui moment istoric, cultural, social, personal –, solemnitatea pretinde nu atât (sau nu doar) respectul nostru, al spectatorilor, ci și efortul de a răspunde la întrebări majore cu privire la cine suntem, de unde venim și încotro ne îndreptăm. Practicile și ritualurile întâlnirilor, ca și cele ale despărțirilor, devenite praguri de trecere, codifică gesturile, rețin cuvintele și expresiile consacrate, pe scurt, marchează ascensiunea spiritului, refuzul *îndepărtării* și o depășire a neputințelor cotidianului. În acest fel, societatea își sudează legăturile și conservă ceea ce dă unicitate ființei umane: dialogul sau, mai bine, dialogicul, multitudinea de voci pe care o voce o poate conserva. Ca urmare, așa cum afirma Gérard-Denis Farcy, teatrul se consacră unei ceremonii (unei solemnități, am repeta noi) a dedublării sau, mai bine spus, el apare „atunci când un grup anume se organizează pentru a fi privit și pentru a se privi pe sine”. Însăși teatralitatea se însoțește cu elanul pur al solemnității, la care arta reprezentației aspiră fără niciun rest de manierism.

Scena, în ansamblul ei, este asociată „contactului” viu și neocolit cu ceea ce este esențial în viața și în destinul nostru și al semenilor noștri, neputând renunța nici la scopul (vizibil

sau nu, mărturisit sau nu) de a ne înțelege și de a ne accepta în toate manifestările existenței de zi cu zi, fie ele nobile sau puse sub semnul întrebării, plănuite sau întâmplătoare. Toate acestea comprimă și dilată, într-o mișcare care ne amintește de teoria Big Bang-ului, de idei și reguli ale eticii și moralei, ale conviețuirii cu și prin arta teatrului, fortificând intelectul contemplativ și, odată cu acesta, defrișându-ne calea spre Adevărul eliberator. Nevoiți să ne reordonăm preocupările în funcție de „încercările“ la care astăzi suntem supuși, a trebuit să luăm în seamă (cu neliniște, dar și cu responsabilitate) pericolul pandemiei care a cuprins o lume întreagă. Vaccinați sau în curs de a ne vaccina, cu toții am încercat și încercăm încă să găsim o cale de a salva teatrul (scena, mai cu seamă!) de „inanitiție“ și de a-i oferi „hrana“ care i-a dat măreție de-a lungul atâtor secole: *întâlnirea cu spectatorul*. Peter Brook spunea: „Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral să înceapă“. Într-adevăr, cum ne-am putea imagina viitorul teatrului în absența spectatorilor, a celor care, din umbra sălii de spectacol, confirmă misiunea și eficacitatea artei, participă intim la eveniment și rezonază nemijlocit cu o acțiune dramatică anume transpusă în scenă pentru ei?

Este adevărat că recunoașterea în destinul personajului nu reprezintă o necesitate absolută (ba, de regulă, se consumă ca ficțiune a cunoașterii transformatoare), fiind cea care face ca spectacolul să ne conducă spre contemplare și spre o adâncire a sensurilor, străluminând, chiar și numai prin câteva fulgurații, zonele ascunse ale vieții. Scena devine un *panopticon*, iar, în centrul vederii spectatorilor, se află sufletele lor, ex-puse, golite de ipocrizie, de pudoare, de frici. În jurnalul său, Vaslav Nijinski nota: „Teatrul este viață. Eu sunt teatru. Eu îi știu obiceiurile. Teatrul este un obicei, iar viața nu este un obicei. Eu nu am obiceiuri. Mie nu-mi plac teatrele cu culise drepte. Mie îmi plac teatrele circulare“. Adică teatrele în care privirile se întretaie, dându-le oamenilor posibilitatea de a se înțelege și de a-și exersa comunicarea, empatia și, de ce nu, iubirea aproapelui. În teatru, se simte o tensiune sau, mai bine, o energie care ia naștere la întâlnirea spectatorului

cu personajul-actor, o energie datorată comuniunii spre care orice față-n față tinde atunci când dezideratul reprezintă „părtășia“, pentru a împrumuta cuvântul ieromonahului Rafail. De aceea, teatrul ne apare cel mai adesea ca *fenomen*, întrucât el *se arată, reprezintă și spune*, fiind reperabil la întretărirea drumurilor formelor de manifestare și a celor de conștiință. Așadar, teatrul *pare și este* în același timp, conlucrând cu spectatorul. Este ceea ce l-a făcut pe George Banu să ne amintească, în *Roșu și aur*, de formula teatrului *à l'italienne*, în care se „dialoghează cu neantul în «penumbra sufletelor» [...]”. Acest loc va fi mereu locul dezinvolturii melancolice, al mondenității tulburi și al singurătății acceptate. Teatru fermecat unde spectatorul se recunoaște în inconsistența sa. Loc imuabil. Locul unei așteptări. Locul unei memorii căutate. Loc proustian. Loc frivol în care «clasa dezocupaților» se delectează înainte ca «vasul fantomă» să descindă. Loc al cărui mare inchișitor a fost Wagner, iar Garnier ultimul apărător. Dar mai presus de toate *cosa mentale*, emblemă a Teatrului gravată pe ochiul spiritului“.

Prezența și întâlnirea – iată cele două condiții necesare (oare și suficiente?) pentru ca teatrul să se afirme și să se descrie în actul specific al reprezentației și într-o angajare neîncetată a spiritului. Cât de complicată a devenit astăzi împlinirea dezideratului major al creației, dialogul viu dintre actor și spectator, în condițiile „distanțării fizice“, a căderii cortinelor și a închiderii atât de frecvente a porților teatrelor... Între convențiile mundane și cele ale artei, compromisul se dovedește insuficient misiunii artei spectacolului, aceea de a-și menține credibilitatea, de a transmite fără nicio mijlocire mesajul artistic, încărcat cu sens, cu emoții, cu stări, cu sentimente, mesajul nealterat de canalele labirintice și, nu de puține ori, deformat sau chiar obturate ale *mass media*. Înseși „suferințele“ prin care trece teatrul denotă efectele transcendenței și subliniază solemnitatea dramatică a timpurilor de astăzi, la care suntem chemați să ne raportăm fără demagogie, cu demnitate și cu tărie de caracter. Însă, odată cu solemnitatea instituită pe scenă (cei dintâi, actorii amfiteatrelor Greciei clasice ne-au învățat asta!), fie ea conturată la nivelul expresiei sau al conținutului, putem vorbi

și de o invocare a *puterii* actului teatral de a face din spectacol un mijloc fiabil de a compensa neajunsurile, de a învinge vicisitudinile, de a menține și afirma rolul pe care arta îl joacă în viața societății și a fiecăruia dintre noi. Iar importanța teatrului, pentru care pretinde întâlnirea *live*, trebuie afirmată răspicat. Dialogul scenic reține în miezul său o dimensiune antropologică, în măsura în care rostirea reprezintă garantul unei juste interogări a vieții.

Pandemia și măsurile de contracarare a răspândirii virusului au avut și au, încă, impact asupra celei mai vulnerabile părți din lanțul valorilor umanității, cel constituit de artiști. Efectele psihologice resimțite acut asupra indivizilor societății se regăsesc amplificate în rândul celor a căror chemare o reprezintă teatrul și artele spectacolului, în general. Realitatea la care suntem nevoiți să ne raportăm include și „proba de foc” la care este supus întregul ecosistem al artelor spectacolului, chemat să ne dovedească (pentru a căta oară?) însemnătatea scenei și rolul pe care teatrul îl joacă în viața noastră. Toate acestea fac apel la spiritul de solidaritate al membrilor societății, cărora le este reamintită obligația morală de a se raporta cu responsabilitate la evenimente (de această dată, este vorba de o pandemie) care pun în pericol artele și, până la urmă, cursul firesc al vieții. Soluții există, însă ele trebuie asumate de toți decidenții politici, locali, naționali și europeni, prin care artele spectacolului să nu fie abandonate unui destin incert. Compensarea daunelor și majorarea subvențiilor pentru artă și cultură se impun ca prime măsuri de salvagardare pe termen mediu, așa cum reiese și dintr-un Raport al IETM (Rețeaua Internațională pentru Artele Spectacolului Contemporan). Și mai este nevoie de ceva: de o schimbare a mentalității conform căreia artele ar trebui să subziste prin propriul efort.

Dincolo de aspectul minor (sau chiar trivial, în ochii unora) al problemelor cu care se confruntă teatrul, este nevoie să ne mai întoarcem încă o dată gândul la marea problemă a relației pe care o avem cu viața, cu viața noastră și a celorlalți, o problemă la care este chemat și artistul scenei să dea un răspuns. De curând, Giorgio Agamben – într-un articol intitulat *La nuda vida e il vaccino* – semnală criza prin

care trecem cu toții și faptul că „umanitatea nu mai crede în nimic, decât în simpla existență care trebuie păstrată cu orice preț. Religia creștină, cu operele sale de iubire și milă și cu credința ei dusă până la martiriu, ideologia politică cu solidaritatea ei necondiționată, chiar încrederea în muncă și în bani par să ocupe locul al doilea de îndată ce viața, în nuditatea ei, este amenințată [...]”. În acest context, deloc liniștitor, teatrul – repetăm cu obstinație acest lucru – este în măsură și chemat să explice, să justifice și să crediteze ideea unei umanități care sălășluiește în om și care, prin forța care i-a fost hărăzită, trece dincolo de granițele biologicului, „tinzând să iasă din orice dimensiune istorică” (Agamben), arătând astfel că poate să facă față (să opună rezistență!) „inovațiilor” ideologice și sociale care amenință libertatea individului, grația spiritului, solemnitatea creației.

STUDII ȘI CONFERINȚE

GEOGRAFII TEATRALE PE FIRUL ISTORIEI ȘI AL RÂULUI (II): SENA LA PARIS

Cristian Stamatoiu

DOI 10.46522/CT.2021.01.01

Abstract:

*Theatrical Geographies alongside the History and the River
(II): Seine River at Paris*

The Antique settlement of „Lutèce“ (*Lutetia Parisiorum*, lat.) became, under the name of Paris, a center of medieval civilization which will be later named “The City of Light” under the Sun King. This nickname has two reasons. The practical one consisted in the fact that in 1667 Louis XIV ordered the city of Paris to be lighted by gas street lamps (the first city in the world to do so); the intellectual one came from its statute of a cultural classicist hub and later, that of city of enlightenment. An important aspect of these developments was the local theatrical development. Our study is interested in determining the evolution and the geography of the theaters like *Bourgogne*, *Marais*, *Guénégaud* (...) on the two banks of the Seine river in the times of Corneille, Racine and, especially, Molière.

Keywords:

„Jeu royal de paume“ theaters, Molière, Béjart family,
Louis XIV / Sun King, „La Comédie Française“

Valorile teatrului s-au clasicizat și datorită geniilor artistice ale lui Corneille, Racine și Molière; ce s-au afirmat în secolul al XVI-lea într-un Paris dominat de rivalitatea laico-religioasă dintre Regele Soare și Cardinalul

Richelieu. În acest mediu foarte complex, teatrul a gravitat în jurul unor poli scenici amenajați în fostele săli de „*jeu de paume*“ de la Hôtel de Bourgogne, Marais sau Guénégaud, dar și al multor altor asemenea spații devenite legendare la rândul lor. Menționate în toate studiile aprofundate, ele au intrat deja în patrimoniul cultural universal sub forma unor termeni plini de prestață, dar având o ancorare spațială vagă în mentalul colectiv. Și, tocmai pentru a li se fixa geografia socio-culturală, vom încerca localizarea acelor situri în Parisul medieval, urmată de identificarea pe harta Parisului contemporan a eventualelor vestigii teatrale sau doar a fostelor amplasamente ale lor. Astfel, se va contura o hartă mentală cu operaționalizare liberă de către fiecare iubitor de teatru dispus să abordeze Parisul pe firul istoriei și al Senei.

*

Teatrele pariziene au provenit la început (sec. XVI-XVII) din adaptarea unor vechi săli de *jeu royal de paulme / paume*, sport denumit astfel pentru că ținea de apanajul nobilimii și se juca încă din secolul al XIII-lea prin trimiterea unei mingi de stofă peste fileul de la mijlocul terenului cu palma înmănușată în piele, așa cum se înfățișează într-o gravură publicată de Charles Hulpeau¹ la 1632. De remarcat că sala de *courte paume*, cum mai era denumit strămoșul tenisului de sală, avea dispusă pe-o latură de-a lungul terenului o tribună sau chiar o lojă elegantă, iar, pe una din liniile de fund, chiar și un vestiar. Acest sport a avut un corespondent și în plebeul *longue paulme / paume*², practicat pe teren deschis, de la care a preluat înainte de 1600 utilizarea raketelor de lemn cu acordaj de in, folosite inițial pentru schimbul de mingi de plută pe un teren nedotat cu fileu, deci un sport în care se pot recunoaște germenii tenisului modern de câmp.

◇

1. Librar și editor parizian (?-1636), *apud*: https://data.bnf.fr/fr/12229603/charles_hulpeau, la 18. 02.2021.

2. Auguste Fitou, *Archéologie moliéresque. Le jeu de paume de Mestayers*, Paris, Alphonse Lemaire éditeur, MDCCCLXXXIII, *apud*: https://archive.org/stream/lejeudepaumedesm00vitu/lejeudepaumedesm00vitu_djvu.txt, f.p., la 20.02.2021.

Popularitatea acestor jocuri era atât de mare, încât parizienii ajunseseră să fie obsedați de practicarea lor, astfel că doar la Paris erau la mijlocul secolului al XVI-lea peste 200 de săli³ (!). De asemenea, pe întreaga latură estică a Abației Saint-Germain (-des-Prés) de pe malul stâng al Senei⁴ (în sensul ei de curgere de la est spre vest) se găsea un astfel de teren de *jeu long de paulme / paume*, iar la jumătate de kilometru spre SE se întindea un altul mult mai vast, având cam 600 de metri lungime și putând găzdui deodată foarte multe partide. Acesta era amplasat chiar sub meterezele Parisului⁵ ridicate de Auguste Phillipe în jur de 1200, adică de la vechile porți Saint Germain până la Saint Michel⁶.

Aceste dezvoltări din spațiul urban explică de ce, încă din 1397, Prefectul regal dăduse o ordonanță de interzicere a practicării unor astfel de sporturi pe parcursul săptămânii, pentru că, de dragul lor, parizienii ajunseseră să renunțe în masă la ocupațiile lor (se pare, însă, că ordonanța nu a avut succes în practică, ba dimpotrivă).



3. Eugenio Barba, Nicola Savese, *Cele cinci continente ale teatrului. Fapte și legende din cultura materială a actorului*, trad. Vlad Russo, București, Nemira, 2018, p. 114.

4. Localizare *apud* Jouvin de Rochefort (cartograf, 1640/?-1710), *Harta Parisului la 1672 (adresată Cavalerului și Seniorului Simon Arnould, Ministru și Secretar de stat)*, în: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53010929s/f1.item.zoom#>, cf.: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Troupe_de_Moli%C3%A8re#/media/Fichier:Plan_Jouvin_de_Rochefort_\(1672\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Troupe_de_Moli%C3%A8re#/media/Fichier:Plan_Jouvin_de_Rochefort_(1672).jpg), ambele la 18.02.2021, aici și urm. Nota bene: pentru alte amplasamente medievale pentru care nu se menționează altceva, s-a făcut apel tot la această sursă cartografică.

5. Localizare *apud* Henry Guillot, *Harta Parisului la 1300*: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Guillot_-_Le_dit_des_rues_de_Paris%281300%29%2C_pr%C3%A9face%2C_notes_et_glossaire_de_Mareuse%2C_1875%2C_plan.jpg, la 21.02.2021.

6. Spațiul respectiv s-ar întinde astăzi de la strada Buci (Arondismentul 3), până în zona fântânii Sufflot de lângă latura estică a Grădinii Luxembourg (Arondismentul 5), după o interpretare proprie a hărții de la: <http://www.parisrues.com/rues05/paris-05-rue-sufflot.html>, la 1.03.2021.

Numele primei săli pariziene de teatru a fost legat de Hôtel⁷ de Bourgogne. Numai că, inițial, acesta fusese construit de ducii de Burgundia pe malul stâng al Senei⁸, în Cartierul latin, denumit astfel pentru că era locuit de studenții ce învățau în latină la Colegiile (Universitățile) din apropiere. Palatul, amplasat lângă Sorbona pe Rue Sept-Voies⁹, a fost însă vândut pentru a se amenaja apoi un alt palat¹⁰ omonim, dar pe malul drept și pe strada Mauconseil¹¹, aflată la nord de fostele Hale. Noua reședință a fost astfel folosită timp de câteva generații sub numele de Hôtel Artois, răstimp în care a intrat sub formă de dotă în patrimoniul Casei regale. Având acest statut, al doilea Hôtel de Bourgogne a ajuns însă cu timpul în ruină. Astfel, în 1548, el a fost cedat de Henry II¹² către sindicatul teatral „La Confrérie de la Passion et de la Résurrection”¹³ (fondat în 1402), în vederea reamenajării imobilului ca sală de spectacol pentru misterele medievale. Neexistând pe



7. Termen arhaic, utilizat cu sensul de vastă reședință particulară, de obicei aparținând unor nobili bogați – n.n.

8. John Powell, *Music and Theatre in France (1600-1680)*, 2000, Oxford, Oxford University Press, pp. 5-15, în: www.personal.utulsa.edu/~john-powell/Music_and_Theater_in_France/1413_001.pdf, la 01.03.2020.

9. Astăzi: Rue Valette, Arondismentul 5, se află lângă Sorbona - Paris 3, având o ieșire spre Panthéon, *apud*: <http://www.parisru.es.com/ru.es05/paris-05-rue-valette.html>, la 23.02.2021.

10. Localizare *apud*: <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=1164>, la 7.02.2021.

11. O astfel de stradă există și astăzi, dar ceva mai la sud de amplasamentul fostei săli care cu siguranță se găsea în zona Turnului Jean-sans-Peur, vizibil acum la 29 Rue Etienne-Marcel, Arondismentele 1 și 2, *apud*: <http://www.Parisru.es.com/ru.es01/paris-01-rue-etienne-marcel.html>, la 22.02.2021.

12. Datele strict istorice utilizate pe parcursul studiului sunt *apud*: Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației* (13 vol.), vol. 5 și vol. 8, București, Saeculum, 2008.

13. Eugenio Barba, Nicola Savese, op. cit., aici și urm. Nota noastră: avându-se în vedere terminologia catolică, titulatura acestui sindicat teatral trebuie înțeleasă în spațiul ortodox ca fiind legată de *Pătămirea și Învierea* lui Iisus Hristos.

atunci în Franța o tradiție a arhitecturii *teatrului italian*, dulgherii vor amenaja în interior ceea ce știau ei mai bine: o sală de *jeu de paume*. Ea urma a fi, apoi, adaptată rigorilor teatrului religios prin adăugarea de gradene, astfel încât și spectatorii aflați în spatele sălii să poată vedea scena peste capul celor ce stăteau în picioare într-un stal foarte întins. Numai că, din acel an, misterele vor fi interzise de Curtea de Justiție, așa că sala va fi închiriată unor confrerii teatrale laice, imitând simplist *Commedia dell'arte*, așa cum erau: *Enfants-sans-souci* [Copii-fără-de-griji, fr. - trad. n.] sau *Confrérie des sots* [Confreria nerozilor, fr. - trad. n.].

Între timp, se va afirma și primul actor francez cu adevărat profesionist – Valleran Lecomte¹⁴ – a cărui trupă dădea deja spectacole la Bordeaux (1592). Renumele astfel dobândit a contribuit la venirea sa la Paris, unde va da reprezentații la sala Bourgogne sub titulatura deja instituită de „trupă a regelui”. Dar toate aceste atuuri nu au putut împiedica întreruperea activității ei pariziene după doar două stagii (1598-1600) din cauză de faliment. În consecință, Valleran și actorii săi vor fi forțați să ia calea provinciei ca trupă de teatru ambulant, stabilind astfel un model de plată al datoriilor căruia i se va supune de nevoie chiar și după o jumătate de secol însuși Molière. Restabilită financiar, trupa lui Valleran va reveni în 1605 la Paris unde va juca din nou la sala Bourgogne, dar numai până la 1612, când va pleca definitiv în Olanda.

Însă din 1625 „Confreria Pasiunii și Învierii” renunță și la administrarea sălii unde ajunsese între timp să dea spectacole „Compania ducelui de Orange”. Între aceasta din urmă și „Compania regelui”, condusă de Bellerose¹⁵, se naște o acerbă concurență, astfel că oamenii regelui ajung să dea reprezentații în piața din fața sălii, sfătuind publicul prin denigrări șugubețe să nu intre la spectacolele din sală¹⁶. La început,



14. William D. Howarth, „French Renaissance and Neo-Classical Theatre”, în: John Russell Brown, *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 225, aici și urm.

15. Nume civil: Pierre Le Messsier, *apud*: William D. Howarth, *ibidem*, p. 225.

16. Eugenio Barba, Nicola Savese, *op. cit.*, aici și urm.

trupa este amendată, dar, fiind protejată chiar de Ludovic al XIII-lea, i se va acorda spre sfârșitul anului dreptul de utilizare exclusivă a acelei săli atât de disputate. De-a lungul anilor, aici se vor afirma sub pseudonime de scenă primii comici ai scenei franceze: Guillaume Grăsanu', Gautier-Cap-de-Monstru sau Turlupin¹⁷, iar trupa în ansamblul ei se va profesionaliza după ce va împărți sala cu celebrele trupe *I Gelosi* și *Comici fedeli* conduse de Flaminio Scala¹⁸ și venite din Italia în urma corespondenței amicale dintre Ludovic al XIII-lea și ducele de Mantova¹⁹. Cu toate acestea, nivelul reprezentațiilor de tragedii era încă deficitar, mai ales după plecarea în 1626 a dramaturgului Alexandre Hardy la vechiul concurent: „Compania ducelui de Orange”. În locul lui va fi angajat abia din 1629 un alt autor dramatic de prestigiu în epoca barocă, Jean Rostrou.

După ce „Compania ducelui de Orange” a trebuit să părăsească sala Bourgogne, actorii ei s-au orientat spre sala de „tenis” a lui Berthault și apoi spre alte trei locații asemănătoare. Finalmente, trupa se va fixa în 1634 la *Théâtre du Marais*²⁰ ce fusese reamenajat într-o sală de *jeu de paume*, construită odată cu cartierul pe o fostă mlaștină²¹ de pe malul drept al Senei. Amplasamentul său a fost pe Rue Fréprillon²², între Hôtel de



17. Numele lor civile fiind: La Fleur; Fléchelles; Bellville, *apud*: William D. Howarth, op. cit., p. 231. Nota noastră: traducerea numelor de scenă ne aparține.

18. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari: la Commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 142.

19. William D. Howarth, op. cit., p. 232. Autorul menționează că Parisul mai primise vizitele unei trupe italiene în 1571 și 1572, când, cu ocazia nunților regilor Charles IX și, apoi, Henri IV, trupa lui Alberto Ganassa (maestru în interpretarea lui Arlecchino) a dat spectacole ocazionale.

20. John Powell, op. cit., pp. 15-16.

21. Le marais (m.) = mlaștină (f.), substantiv comun ce devine prin toponimizare unul propriu: Le Marais (fr.), desemnând astăzi o zonă rezidențială exclusivistă în jurul Place des Vosges cuprinsă între Arondismentele 2 și 3, *apud*: www.parisrues.com/rues03/paris-avant-03-place-des-vosges.html, la 23.02.2021.

22. Astăzi: 37 Rue Volta, Arondismentul 3, localizare *apud*: <http://www.parisrues.com/rues03/paris-03-rue-volta.html>, la 23.03.2021.

Guisse (ulterior: Soubisse) și Porte St. Martin. Succesul a fost asigurat aici de piesele lui Alexandre Hardy și de interpretările unor mari tragedieni: Le Noir, Floridor, Mondory²³..., dar și de cele ale actorul burlesc Jodelet²⁴, ce era portretizat astfel: „Înalt, slab, urât, cu ochii mici și pătrunzători, sprâncene dese, gură mare, nas lung și în șa, trebuia doar să se arate pe scenă pentru a stârni hohote de râs. Actorul vorbea pe nas, ceea ce-i făcea și mai comic jocul, și se distingea în rolurile de slugă proastă și naivă ale cărei potlogării cădeau în spinarea stăpânului”²⁵.

Astfel, s-a instituit în epocă tradiția urbană conform căreia la Bourgogne jucau „actorii mari”, iar la Marais, „cei mici”. Numai că superioritatea artistică și economică erau atât de zdrobitoare în favoarea Teatrului de la Marais, încât se impunea o echilibrare care nu s-a putut efectua decât prin intervenția regelui Ludovic al XIII-lea, care a hotărât, în 1634, dar și în 1642, ca Floridor, Le Noir și apoi alți artiști să treacă la teatrul Bourgogne, pentru ca acesta să nu se închidă (Mondory nu a fost afectat de această a doua ordonanță regală, pentru că se retrăsese în 1637)²⁶. De asemenea, tot Ludovic al XIII-lea va da un edict în 1641, conform căruia practicarea meseriei de actor nu trebuia să implice automat declasarea sa socială și dezonorarea, ceea ce nu a influențat decât în mică măsura mentalitățile timpului.

În spiritul frondei artistice, s-a format în 30 iunie 1643 și o companie teatrală a noii generații: *L'Illustre Théâtre* [Ilustrul Teatru, fr.], ca urmare a inițiativei familiei actoricești Béjart, care va atrage vlăstarele unor familii bune spre luminile (de ceară!) ale scenei²⁷. Contractul de asociere al



23. Nume civil: Guillaume de Gilleberts, *apud*: William D. Howarth, *op. cit.*, p. 225.

24. Nume civil: Julien Bedaut, *apud*: William D. Howarth, *ibid.*, p. 231.

25. Eugenio Barba, Nicola Savese, *op. cit.*, p. 390.

26. John Powell, *op. cit.*, p. 19.

27. Jean-Léonor de Grimaire, *La vie de Molière*, Paris, chez Jacques Lefebvre, MDCCV, *apud*: <https://books.google.fr/books?id=l-Do0Ix2OLOY&dq=inauthor%3AGrimarest&hl=fr&pg=PP1#v=one->

trupei a fost semnat de 10 membri²⁸, din care doar unul era profesionist, un anume D. Beys, ce și-a asumat la început în mod natural calitatea de director artistic al trupei. În această aventură teatrală, mai porniseră și câțiva membri ai familiei Béjart (Madeleine, GENEVIÈVE și Joseph), precum și tânărul entuziast Jean Baptiste Poquelin care, în virtutea faptului că luase lecții de teatru cu Scaramouche²⁹ și poseda o solidă cultură clasică dublată de vizionarea spectacolelor primelor trupe italiene și franceze la care fusese dus în copilărie de bunicul său patern³⁰, trebuia să fie în special dramaturgul trupei. De asemenea, trupa mai cuprindea patru dansatori și un muzician, plus alți trei angajați ulterior.

Rolul lui Jean Baptiste a fost însă de la început esențial, pentru că el a fost de fapt finanțatorul trupei. Pentru fondarea activității acesteia, el și-a riscat întreaga avere de care dispunea în acel moment: moștenirea din partea maternă de 630 de livre aur (aprox. 2,4 kg), cât și contravaloarea cedării dreptul de a moșteni funcțiile de la Curte ale tatălui, care mai achită la rândul lui o diferență până la suma necesară demarării activității teatrale³¹.

Ilustrul teatru debutează la sala de „tenis“ a lui Mestayers/Métayers³², situată pe pasajul Petit Rue de Nesle ce unea cam pe la mijlocul lor Rue des Fossés/s (-des-Nesle) cu Rue Seine³³



page&q&f=false, f.p., la 20.02.2021, cf.: Jules Claretie, *Molière, sa vie et ses œuvres*, Paris, Alphonse Lemaire éd., 1873, pp. 38-58, *apud*: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205055c.pdf>, la 20.02.2021.

28. Adică: „Beys, Clérin, Bonnenfant, Pinel, Madeleine Malingre, la Des Urlis, les Béjart (Madeleine, Geneviève, Joseph) et Jean-Baptiste Poquelin“, *apud*: <http://www.toutmoliere.net/1643.html>, la 24.02.2021.

29. Nume civil: Tiberio Fiorilli, *apud*: William D. Howarth, op. cit., p. 232.

30. *Ibidem*, p. 231.

31. *Apud*: <http://www.toutmoliere.net>, *idem*.

32. Iar nu, așa cum susține Jean-Léonor de Grimarest (*idem supra*), la sala Croix Blanche, unde, într-adevăr, trupa a fost doar finalmente în trecere înainte de plecarea în lungul turneu din provincie începând cu 1645, *apud*: Auguste Fitou, *idem supra*.

33. Localizat *apud*: <https://www.histoires-de-paris.fr/>

spre care sala avea intrarea. Cele două străzi coborau spre cheiul stâng al râului unde se uneau chiar înainte de mal, lângă Turnul Nesle / Nelle ce făcea parte din meterezele lui Philippe-Auguste. Sala se afla deci imediat în afara zidurilor de care mai era despărțită și printr-un canal de apărare peste care se putea trece totuși *intra muros* urmând podul, poarta turnului și apoi cheiul Nesle / Nelle³⁴. Ulterior, canalul, devenit dejecțional, a fost acoperit de strada ce-l însoțea de-a lungul Cartierului latin, printre Curtea Codreliei³⁵ și Abația Saint Germain ori Grădina Luxembourg (ultimele două fiind și azi vizitabile). În partea inferioară, exista deci menționata Rue des Fosséz/s (-des-Nesle), pentru ca în cea superioară ea să se continue cu Rue (Neuve) des Fosséz/s de Saint Germain, ambele incluse astăzi în Rue Mazarine³⁶.

Numai că, la 19 decembrie, trupa va fi forțată să depună primul act de faliment³⁷, în urma înregistrării în contabilitate a unei datorii de 2500 de livre (aprox. 1 kg de aur), deși



theatres-jeux-paume-moliere, la 20.02.2021 și Auguste Fitou (*idem supra*). În ceea ce privește amplasamentul dispărutei săli de teatru, acesta ar face acum legătura între zona mediană a Rue de Seine cu Rue Mazarine, chiar înainte străduța de legătură Rue Callot, Arondismentul 6, *apud*: <http://www.parisru.es.com/ru.es06/paris-06-rue-de-seine.html>, la 24.02.2021.

34. Pe acel loc a fost edificată, ca urmare a Testamentului lui Richelieu, Ecole de Quatre Nations (1688), devenită Institut de France (1795): <http://www.parisru.es.com/div/06/paris-06-institut-de-france.html>, la 24.02.2021, loc de desfășurare a ședințelor Academiei Franceze, fondată de către Richelieu în 1635. În urma unor săpături efectuate în 1979 cu scopul construcției unui auditoriu pentru Institut de France de pe cheiul Conti, s-a descoperit fundația amintitului turn, *apud*: <https://www.pariszigzag.fr/secret/histoire-insolite-paris/vestiges-enceinte-philippe-auguste>, la 28.02.2021.

35. Astăzi, locul respectiv este împărțit între campusurile Centrului de Cercetări „Cordelierii” și Școala de Medicină între care trece Rue Ecole de Médecine, Arondisment 6, *apud*: www.parisru.es.com/ru.es06/paris-06-rue-de-l-ecole-de-medecine.html, la 28.02.2021.

36. Astăzi: <http://www.parisru.es.com/ru.es06/paris-06-rue-mazarine.html>, la 01.03.2021.

37. Localizare și date *apud*: <https://www.histoires-de-paris.fr/theatres-jeux-paume-moliere>, la 26.02.2021.

încercase să-și amelioreze starea financiară, participând la Rouen la o sărbătoare a orașului³⁸. Dar, între timp, trupa își amenajase și un alt sediu la o altă sală de *jeu de paume*: Croix Noire. Aceasta se găsea pe Rue des Barrés / Barrières, aflată în paralel cu cheiul drept al Senei, denumit pe atunci Saint Paul³⁹, sală ce a fost amenajată în doar 18 zile prin aducerea de pe celălalt mal al Senei a lojelor din vechiul amplasament.

Croix Noire avea 32 x 12 m, putând oferi până la 1500 (!) de locuri în picioare pentru roturienii care plăteau 6 soli, dar și scaune în 19 loje și două galerii pentru spectatorii mai simandicoși care își permiteau să plătească până la 12 soli⁴⁰. Aici va încerca să se salveze Ilustrul Teatru, activitatea sa debutând în ziua Anului nou 1644 în contextul legilor timpului care nu permiteau mai mult de două spectacole pe săptămână. Iar succesul părea să le suradă tinerilor actori, numai că el a durat doar atâta timp cât teatrul Marais a fost în reconstrucție, după incendiul devastator din ianuarie 1644, adică aproximativ un an și jumătate.

În această perioadă, trupa se va afirma spectaculos prin punerea în scenă a unor dramaturgi baroci în vogă, precum Desfontaines, Tristan l'Hermite (*Moartea lui Chrispe* – jucată la inaugurarea teatrului, și *Moartea lui Seneca*), Hardy de Maréchal (*Judecata echitabilă*), dar și a unui debutant ce se va dovedi apoi un mare scriitor: Cyrano de Bergerac. Aceste succese vor atrage impunerea necontestată la conducerea trupei a lui Jean Baptiste Poquelin, care din 28 iunie 1645 își va lua numele de scenă Molière⁴¹, se



38. *Apud*: <http://www.toutmoliere.net>, op. cit.

39. Localizare *apud* Vaugondy, *Harta Parisului la 1760*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/P1010317_Carte_de_Paris_Vaugondy-1760_partie_est_4e_arrondissement.JPG, la 21.02.2021. Astăzi, la: 32 Quai des Célestins, Arondismentul 4, *apud*: <http://www.parisrues.com/rues04/paris-04-quai-des-celestins.html>, la 25.02.2021.

40. Frédéric Levino și Gwen Dos Santos, https://www.lepoint.fr/c-est-arrive-aujourd-hui/1er-janvier-1644-inauguration-du-premier-theatre-de-moliere-a-aint-germain-des-pres-un-naufage-01-01-2013-1607518_494.php, aici și urm., la 01.01.2021, aici și urm.

41. *Apud*: <http://www.toutmoliere.net/1644>, la 20.02.2021.

pare că după un poet libertin atunci de curând asasinat: François Molière, sursa pseudonimului fiind însă în continuare un prilej de polemici. În paralel, trupa este apreciată și de ducele d'Orléans (fratele regelui Ludovic la XIII-lea) pentru care acești actori au creat o feerie la palatul Luxembourg, atunci denumit Orléans. Dar, în afară de contravaloarea pentru acea prestație artistică, ducele nu a oferit decât o susținere morală, ceea ce nu a ajutat prea mult la rezolvarea problemelor financiare deja acumulate.

Odată redeschis, noul Teatru Marais devine pentru publicul parizian mult mai atrăgător prin strălucire și fast decât fusese înainte de incendiu, așa că, pentru a face față, Ilustrul Teatru se angajează într-o spirală ascendentă a cheltuielilor. Numai că ele au devenit în scurt timp disproportionat de mari față de venituri, așa că, în aprilie 1645, compania datora 5000 de livre (aprox. 2 kg de aur), iar, în august, mandatarul trupei - Molière - ajunge de două ori la închisoarea datornicilor de la Châtelet⁴² pentru creanțe neachitate la un lumânărar și la un negustor de țesături. De această dată, dezamăgit de renunțarea lui Jean Baptiste la o strălucită carieră la Versailles, în vederea căreia se făcuseră sacrificii financiare, urmată de „eșuarea” lui în lumea dezonorantă (!) a teatrului⁴³, seniorul Molière nu va mai fi dispus să-i achite datoriile fiului risipitor. În consecință, acesta va semna o poliță către Leonard Aubry, o persoană dispusă să-și asume riscul de a-l gira (contra unei dobânzi, desigur!) față de debitori, astfel încât datornicul să fie eliberat până la urmă⁴⁴. Timp de o lună, se va încerca în zadar reluarea spectacolelor din noua stagiune în sala improprie de la Croix Blanche⁴⁵, aflată cu 150



42. Fortăreață din inima Parisului dăruită din ordinul lui Napoleon pentru a se construi acolo o piață și o fântână; aflată pe malul drept al Senei și vizavi de L'Île de la Cité (cuprinzând La Conciergerie și Catedrala Notre Dame) cu care comunică prin Pont au Change, Arondisment 1: <https://www.parisru.es.com/rues01/paris-01-place-du-chatelet.html>, la 11.03. 2021.

43. Romul Munteanu, op. cit., pp. 176-177.

44. <http://www.toutmoliere.net/1645.html>, la 20.02.2021.

45. Localizare *apud*: <https://www.histoires-de-paris.fr/theatres-jeux-pau-me-moliere>, la 26.02.2021. Astăzi: Rue Buci, Arondisment 6: <https://>

m mai sus de sala Mestayers / Mestayers. Dar trupa va intra rapid în disoluție, pentru că Molière va fi forțat să părăsească în octombrie Parisul, pentru a pleca într-un lung exil fiscal în provincie, așa cu o făcuse în 1463 și un exilat din motive criminale: marele poet François Villon. El va fi urmat la Nantes⁴⁶ de o parte a familiei Béjart (Madeleine și fratele ei, Joseph) și câțiva prieteni credincioși, care cu toții se vor integra în trupa de teatru ambulant a lui Dufresne, susținută de ducele d'Eperon.

Pornind deci de pe valea Loarei, trupa *Dufresne* a trecut după Nantes pe la: Limoges, Bordeaux, Toulouse, Narbone, și Lyon (unde i se joacă una din primele creații – *Zăpăcitul*, 1653). După 1846, trupa devenită în fapt „a lui Molière“ intră sub protecția prințului de Conti, așa că, pornind de la castelul acestuia din Pézenas, actorii fac turnee în buclă spre Montpeiller, Narbone, Béziers, Lyon, Nîmes, Dijon, Avignon, Rouen și chiar Geneva, unde joacă atât pentru târgoveți, cât și pentru nobilimea locală. Iar turneul, menit să contribuie la stingerea datoriilor și a resentimentelor, a durat paisprezece ani (!). În această perioadă trupa cristalizată până la urmă în jurul celor trei a trecut prin momente dificile, dar a avut uneori și parte de o viață îmbelșugată, așa precum s-a întâmplat pe când era în slujba prințului de Conti, dar numai până când acesta a avut o criză religioasă în urma căreia și-a dizolvat trupa de teatru, iar peste ani va lua fățîș atitudine împotriva „deviațiilor“ lui Molière din *Tartuffe*.

Totuși – spre deosebire de Villon – Molière va avea șansa să se reîntoarcă la Paris! Și, dacă primul s-a stins neștiut din cauza unei tuberculoze avansate, cel de-al doilea ar fi revenit marcat de începuturile acestei boli contractate din cauza condițiilor deseori inumane în care erau forțați actorii să trăiască (și să moară) mai ales în timpul turneeelor: „Datorită lui Molière, renumele trupei ajunge din provincie la Paris, fapt care va face ca ea să fie invitată de fratele Regelui să dea un spectacol în marea sală de teatru de la Versailles.



www.parisruess.com/ruess06/paris-06-rue-de-buci.html, la 27.02.2021.

46. G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Editions Hachette, 1912, pp. 514-515, aici și urm.

Reprezentăția propriuzisă din 24 octombrie 1658 trebuia să consistă din prezentarea unei piese neoclasice la modă, *Nicomède* de Corneille (!), ce obține finalmente un succes de conveniență. În acel moment Molière iese la scenă deschisă pentru a mulțumi nobilei asistente, prilej de a propune cu mare îndrăzneală ca bis un divertisment de inspirație populară prelucrat de el (*Doctorul îndrăgostit*), comedia având un succes răsunător! În virtutea lui, trupa Molière intră sub protecția regală, fapt care deschide epoca de aur a comediei clasiciste⁴⁷.

La aceasta s-a adăugat și preluarea de către domnul Jean Baptiste Poquelin (numele său onorabil) a funcției de tapițer și valet al Regelui Soare, ca urmare a morții premature în 1600 a fratelui său Jean, ce moștenise titlul de la tatăl lor, în timp ce fiul risipitor, Molière-actorul, se afla în exil fiscal⁴⁸. Deși își exercită parțial atribuțiile curtenesti (tapițarea-întreținerea mobilierului și pregătirea patului regal pentru noapte), Jean Baptiste se regăsește constant în suita apropiată a regelui, ceea ce va accentua protecția acestuia pentru... trupa lui Molière (!). Așa că acesteia i se va acorda licența de a folosi sala Petit-Bourbon⁴⁹ aflată pe cheiul drept al Senei, imediat în amonte de Luvru spre fațada de est a acestuia, pentru ca, din 1661, trupa să se mute la Palais Royal⁵⁰.



47. Cristian Stamatoiu, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral (O viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, București și Cluj-Napoca, Eikon și Școala Ardeleană, 2015, p. 177.

48. G. Lanson, *idem*, aici și urm.

49. Localizare *apud* Mathieu Mérian, *Harta Parisului la 1615*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53062287z/f1.item.zoom>. Astăzi pe locul respectiv se află un așezământ de sănătate despărțit de latura de est a Luvrului prin strada Amiral de Coligny, fostă a Luvrului, Arondismentul 1, *apud*: <http://www.parisru.es.com/rues01/paris-01-rue-de-l-amiral-de-coligny.html>, la 23.02.2021.

50. Astăzi, cele două ansambluri arhitecturale sunt despărțite prin Rue de Rivoli și Rue Saint-Honoré, Arondismentul 1. În schimb, sala de teatru descendentă a Palais Royal a fost mutată din partea dreaptă a clădirii pe diagonala ansamblului arhitectural cu același nume spre colțul opus (astăzi: 38 Rue Montpensier), pentru ca în partea stângă a fațadei să se găsească actuala Comedie Franceză cu

plasat vizavi de fațada nordică a aceluiași Luvru. Reședință complexă și luxoasă, construită în 1628 de către Richelieu sub numele de Palais Cardinal, clădirea, galeriile, grădinile și sala de teatru (din partea dreaptă) au fost cedate în mod diplomatic (1636) lui Ludovic al XIII-lea, devenind cunoscute apoi sub denumirea generică de Palais Royal. Numai că, aici, trupa lui Molière va trebui să împartă la început scena cu actorii italieni ai lui Riccoboni, ceea ce a implicat restrângerea numărului de reprezentații, dar a condus și la o contaminare accentuată a trupei franceze cu spiritul vivace al *Commediei dell'arte*.

De fapt, pe aceste două scene⁵¹ s-au jucat în premieră mai toate marile comedii ale maestrului. Ca o încununare a acestui parcurs de succes, mai ales după 1665, trupa va dobândi dreptul de a se numi „regală“, primind o „pensie“ anuală enormă de 7000 de livre (aprox. 2,8 kg de aur!).

Numai că starea materială deosebită și protecția regală l-au făcut pe actor să se comporte ca o vedetă căreia i se poate permite orice. În plan social, el a rupt legătura amoroasă de peste două decenii cu Madeleine (ce era și cu patru ani mai în vârstă), chiar dacă ei au colaborat ulterior pe scenă, pentru a se căsători în 1662 cu sora mult mai mică a acesteia, Armande Béjart⁵², ce avea cu 20 de ani mai puțin decât acum celebrul ei soț. Din punct de vedere artistic, Molière s-a simțit de asemenea tot mai stăpân pe situație și, neținând cont de intrigă, va aborda tot mai critic subiecte sensibile. Dar, grația regală îl apăra încă eficient, de vreme ce Ludovic al XIV-lea l-a invitat în mod demonstrativ la un dejun în doi (la care trebuia însă să asiste Curtea!), fiind chiar de acord să-i devină naș primului născut din familia Molière.

Și abia ce se mai liniștiseră valurile provocate de *Prețioasele ridicole* (1659), *Școala soților* (1661) și, mai ales, de *Școala femeilor* (1662), că va izbucni marele scandal legat de



fațada spre Place Colette, *apud*: <http://www.parisru.es.com/ru.es01/paris-01-place-du-palais-royal.html>, la 24.02. 2021.

51. John Powell, *op. cit.*, pp. 29-40, aici și urm.

52. Georges Couton, „L'Etat civil d'Armande Bejart, femme de Molière: historique d'une légende“, *Revue des Sciences Humaines*, 115 / 1964, pp. 311351, *apud*: <http://www.toutmoliere.net/mariage.html>, la 18.02. 2021.

premiera piesei *Tartuffe* din 1664 (prima versiune). Pe baza unei interpretări tendențioase a piesei, Molière a fost excomunicat de biserica catolică, iar, drept urmare a demersurilor pe lângă rege ale lui Montfeury-tatăl și Edmé Boursault, el a mai fost acuzat și de incest. Detractorii și acoliții lor au creat prin abile intrigi, dar fără a trece la acuzații în justiție, o cabală conform căreia Armande ar fi fost de fapt fiica nelegitimă a lui Molière și a Madeleinei, crescută însă de mama acesteia (al cărei soț ar fi murit puțin înainte de nașterea fetei)⁵³. Iar totul se baza pe faptul că mama lui Madeleine și Armande nu mai trăia pentru a depune mărturie, iar actele de naștere nu erau luate în considerare de către bârfitori. O atare situație îl va determina însă pe Ludovic al XIV-lea să considere că nu mai e politic indicat să-i fie apropiat numele de persoana unui „actoraș” compromis, așa că îl va arunca în dizgrație pe marele Molière... Deși nu a existat un verdict juridic, soții Molière au hotărât apoi să trăiască un timp separat, pentru a mai stinge furia intrigilor, fără a putea însă și divorța (!): „În aceste condiții vitrege sănătatea lui Molière, șubrezită de anii de turnee, sa deteriorat rapid, el având un destin tragic și exemplar în același timp, începându-și agonia pe scenă la 17 februarie 1673 în timpul celei de a patra reprezentații cu *Bolnavul închipuit*! Înarmat în grabă, pe ascuns și fără slujbă religioasă în Cimitirul săracilor (prin grija totuși a lui Armande), trupul lui Molière a fost reînhumat în 1817 în celebrul cimitir «PèreLachaise» care a ajuns cu timpul un adevărat muzeu al culturii franceze.”⁵⁴



53. „Cu titlu de opinie proprie, susținem aici – în afara abordărilor conformiste – inadvertența respectivei acuzații, aducând în sprijin cunoștințele acumulate de atunci și până în zilele noastre de către știința genetică. De aceea, se va invoca aici realitatea istorică a faptului că Molière și Armande au avut în cadrul mariajului trei copii, până când relațiile dintre ei au început să se degradeze. Cum cei trei au fost absolut normali (ca și un fiu al lui Armande dintr-o a doua căsătorie), deci neafecți de boli specifice vârstărilor provenite din legături de consangvinizare, se poate susține că acuzațiile aduse soților Molière nu erau decât parte a unei cabale ce a produs totuși efecte nefericite.” – *apud*: Cristian Stamatoiu, op. cit., p. 177.

54. Cristian Stamatoiu, op. cit.

Văduva lui Molière a avut imediat de făcut față și altor situații dificile: actorul Le Baron (adus cu mari eforturi pe vremea când trăia soțul ei) o va părăsi și pe ea și trupa, plecând la teatrul Bourgogne, urmând ca Armande și actorii rămași fideli să evacueze, din cauza dizgrației regale, Palais Royal unde va fi instalată în schimb trupa lui Lully, compozitorul și coregraful care realizase atâtea spectacole-balet de succes împreună cu Molière, precum, *Burghetul gentilom* etc... Astfel, Trupa Regelui (care nu mai prea era în acel moment a... Regelui!) se retrage la *Salle de jeu de paume „La Bouteille“* [Sticla, fr.]⁵⁵ ce nu era decât o reamenajare a fostei săli Mestayres / Métayers. Printre altele, sala avea acum ieșirea în partea opusă, adică spre Rue des Fossés/s, ceea ce îi deschidea orizontul mai departe spre Rue Guénégaud/d ce ducea spre reședința cu același nume.

Dar se întâmplă ca, tot în 1873, trupa de la Marais să dea faliment în urma concurenței acerbe cu teatrul Bourgogne. Actorii ei, împreună cu repertoriul lor clasic de succes (Corneille, Racine), se vor alătura trupei lui Armande, formând un ansamblu de 19 membri care va beneficia desigur și de uzufructul pieselor lui Molière. În noua componență, trupa redobândește protecția lui Ludovic al XIV-lea, fuziunea ce sta la baza ei urmând să se consolideze în 1677 prin căsătoria lui Armande cu actorul Guérin d'Estriché, cei doi urmând să aibă apoi un fiu⁵⁶.

În efortul de eliminare a dominației italice asupra scenei pariziene și pentru a se curma desele sciziuni și alianțe de trupe teatrale efemere, se decretează înființarea instituției *Comedie-Franceză*⁵⁷ care trebuia să înlocuiască Comedia italiană. Actul a fost semnat în 1680 de însuși Ludovic al XIV-lea și a condus la fuzionarea a ceea ce mai rămăsese din trupa de la Bourgogne



55. Localizare *apud*: <https://www.histoires-de-paris.fr/theatres-jeux-paume-moliere>, <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/114-salle-du-jeu-de-paume-de-la-bouteille>, ambele la 20.02.2021 și <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55013143d/f1.item.zoom>, la 26.02.2021. Pentru localizarea contemporană, vezi notele dintre nr. 32-36.

56. Care va fi la fel de normal ca și frații săi vitregi; al căror tată era Molière, ceea ce demonstrează încă o dată faptul că și căsătoria acestuia cu Armande nu a fost una incestuoasă – n.n.

57. *Apud*: <https://www.pariszigzag.fr/secret/histoire-insolite-paris/les-secrets-de-la-comedie-francaise>, aici și urm., la 22.02.2021

(după un scandal ce culminase cu concedierea vedetei sale și cu un Ordin regal de închidere) cu aceea de la acum înfloritorul teatru de la sala La Bouteille. În aceste condiții, vor fi unificate diferitele facțiuni actoricești, iar regele va finanța generos noua companie stabilă formată din 13 actrițe și 15 actori.

Cu ocazia primului spectacol⁵⁸ al Comediei Franceze din după-amiaza zilei de 25 august 1680, fosta sală de *jeu de paume* va intra în istoria teatrului sub denumirea de Teatrul Guénégaud/d (după numele palatului din vecinătate). Programul reprezentației a cuprins tragedia *Fedra* de Racine și comedia *Trăsura din Orléans* de Jean de la Chapelle. La reprezentație au participat 1000 de spectatori care au plătit în total, conform registrului contabil, considerabila sumă de 1424 ludovici de aur (aprox. 9,5 kg de aur!). Spectatorii privilegiații au ocupat cel 150 de fotolii așezate la scenă, pe când restul de 850 erau dispuși astfel: prin stal – în picioare, în amfiteatru – pe scaune, și de-a lungul celor trei etaje de loje care aveau în majoritate locuri în picioare. Și cu toții au aplaudat frenetic spectacolul, dar și performanța organizatorică, acel „le Tout Paris“ neavând însă cum să perceapă anvergura istorică a evenimentului la care asistase.

Comediei-Franceze i se va pune apoi la dispoziție, în 1689, sala *Jeu de Paume de l'Etoile*, aflată și mai sus de Mestayers-Bouteille-Guénégaud/d, dar și decât Croix Blanche, adică la 14 Rue des Fosse/és⁵⁹ Saint-Germain-des-Prés (Cartierul latin), apoi pe malul drept: sala „Mașinilor“ din palatul Tuileries⁶⁰ (1700),



58. Frédéric Levino și Gwen Dos Santos, *apud*: https://www.lepoint.fr/c-est-arrive-aujourd-hui/25-aout-1680-le-jour-ou-la-comedie-francaise-donne-son-premier-spectacle-25-08-2019-2331475_494.php#, la 25.08.2020.

59. Astăzi: 14 Rue de l'Ancienne Comédie care duce dinspre strada Mazarine spre celebra sală de concerte Odéon, Arondismentul 6, *apud*: <http://www.parisru.es.com/rues06/paris-06-rue-de-l-ancienne-comedie.html>, la 24.02. 2021.

60. Localizare *apud*: *Harta Parisului la 1615*, de Mathieu Mérian *apud*: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b_53062287z/f1.item.zoom, la 24.02.2021. Palatul, construit de Caterina de Medici începând cu 1564, era amplasat perpendicular pe cheiul Senei, între grădina Tuileries și Turnul din Colț, făcând parte din incinta Charles V la care se reducea pe atunci reședința regală a Luvrului, care – devenit muzeu încă din 1793 – înglobează astăzi fostul palat Tuileries, incendiat la

unde funcționase Opera. Acesta este și anul în care Armande – devenită societară și apoi pensionară de vază a primei forme a Teatrului Național Francez – a decedat, eveniment ce încheie *de facto* epoca legendară a Comediei Franceze.

Astfel, Molière se regăsește în mod onorific la temelia teatrului francez modern, atât prin operă, cât și din punct de vedere organizatoric. El este considerat primul „decan” al Comediei Franceze, care a inaugurat în 1782 impunătoarea sală Odéon⁶¹ în prezența reginei Maria-Antoaneta. Din 1791 și, apoi definitiv, din 1799, Comedia Franceză ocupă aripa stângă a Palais Royal (fost Cardinal) de lângă Luvru, având însă fațada spre piața Colette⁶².

Demnitatea de Decan al Comediei Franceze a fost exercitată efectiv apoi de către actorii La Grange, Guérin, La Thorillière sau Dangeville, urmați până azi de o impresionată pleiadă⁶³ de încă 533 de personalități provenite din rândul societărilor marcanti.

Într-o atare geografie socio-culturală având ca axă râul Sena și pe o rază de cam doi kilometri în jurul Catedralei Notre Dame de pe L'Île de la Cité, s-au afirmat atât dramaturgii barocului francez⁶⁴ (Routrou, Scudéry sau Mairêt și L'Hermite), cât și pe marii clasici ai tragediei și ai comediei (Corneille, Racine și, respectiv, Molière)⁶⁵.



1871 în timpul Comunei din Paris și reconstruit cu altă arhitectură între 1874-1880; *apud*: <https://www.pariszigzag.fr/secret/histoire-in-solite-paris/dou-vient-le-nom-des-tuileries>, la 24.02. 2021.

61. Teatrul Odéon a fost construit pe un teren al prințului de Condé, aflat lângă palatul Luxembourg, dar nu departe de fostele teatre de pe Rue des Fossés/s. L'Odéon devine astfel cel mai vechi teatru european ce funcționează în locația originală. Date și localizare *apud*: <http://www.parisru.es.com/rues06/paris-06-place-de-l-odeon.html>, la 25.02.2021.

62. În același ansamblu arhitectural de la Palais Royal, își avusese sediul și așa numitul Teatru al lui Molière ce avea intrarea pe partea dreaptă a fațadei – n.n.

63. #lacomediecontinue: « La Comédie Française » (documentar), la 24.04.2020 și <https://www.comedie-francaise.fr/#>, la 10.01.2020.

64. Romul Munteanu, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea* (3 vol.), Colecția „Studii”, Partea a treia / vol. III, București, Editura Univers, 1985, pp. 179-181.

65. *Ibidem*, pp. 182-193 și 290-328 / 329-380 / 236-280.



Campania de „naționalizare“ artistică inițiată de Regele Soare a continuat și de-a lungul generațiilor următoare, Ludovic al XV-lea hotărând, în 1762, să se înființeze la fostul teatru Bourgogne o *Operă comică*⁶⁶, al cărei rol era să asimileze de fapt *Opera italiană* din Paris. În 1780, succesorul său, Ludovic al XVI-lea, va mai face un pas în acest sens, interzicând definitiv orice apelație străină, odată cu mutarea Operei comice în sala Favart⁶⁷ ce va fi amenajată finalmente totuși în stil... italian.

Între timp, fusese însă inaugurată și *Opera regală* de la Versailles⁶⁸, cu ocazia nunții din 1770 a *Delfinului*⁶⁹ (cel ce va domni ca Ludovic al XVI-lea) cu Maria Antoineta a Austriei. Astfel, planul sălii monumentale a devenit implicit și o declarație de independență culturală. Clădirea adăugată pe latura de nord a Palatului va îndrăzni să se abată de la stilul italian, devenit canonic în arhitectura teatrală, propunând în schimb un spațiu polivalent (!) în formă de elipsă trunchiată, planșeul din mozaic de marmură fiind înclinat spre scenă. Întregul ansamblu era strălucitor datorită acoperirii unor vaste zone cu foiță de aur, pentru ca bolta pictată și foarte largă să fie susținută de colonade impresionante.

În acest răstimp, se apropia inexorabil anul 1789, acela al Mari Revoluții, denumită acum în mod curent în Franța: „La Grande Terreur“ – „Marea teroare“!...



66. <https://www.opera-comique.com/fr/histoire-l-opera-comique>, la 10.01.2020.

67. Astăzi: piața Boieldieu, fostă a Comediei Italiene, Arondismen-tul 2, cam la un kilometru nord de Palais Royal: *apud*: <https://www.parisru.es.com/rues02/paris-02-place-boieldieu.html>, la 24.02.2021.

68. Vezi: <http://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/opera-royal#souhaite-par-louis-xiv-realise-sous-louis-xv>, la 6.02.2021.

69. Le Dauphin = Delfinul, denumire acordată exclusiv în Franța moștenitorului tronului regal, stabilit conform Legii salice. Termenul provine de la un titlu de noblețe legat de regiunea Dauphiné și acordat din oficiu primului băiat născut în familia regelui – n.n.

Bibliografie:

- BARBA, Eugenio; SAVESE, Nicola, *Cele cinci continente ale teatrului. Fapte și legende din cultura materială a actorului*, trad. Vlad Russo, București, Editura Nemira, 2018.
- CLARETE, Jules, *Molière / sa vie et ses œuvres*, Paris, Alphonse Lemaire éd., 1873, *apud*: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205055c.pdf>.
- COUTON, Georges, „L'Etat civil d'Armande Bejart, femme de Molière: historique d'une légende“, *Revue des Sciences Humaines*, 115 / 1964, pp. 311351, *apud*: <http://www.toutmoliere.net/mariage.html>.
- DRIMBA, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației* (13 vol.), vol. 5-8, București, Saeculum, 2008.
- FITOU, Auguste, *Archéologie moliéresque. Le jeu de paume de Mestayers*, Paris, Alphonse Lemaire éd., MDCCCLXXXIII, *apud*: Internet Archive in 2011 funding from University of Ottawa: https://archive.org/stream/lejeudepaumedesm00vitu/lejeudepaumedesm00vitu_djvu.txt.
- GRIMAREST, Jean-Léonor, *La vie de Molière*, chez Jacques Lefebvre, Paris, MDCCV, *apud*: <https://books.google.fr/books?id=IDo0Ix2O-LOYC&dq=inauthor%3AGrimarest&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>.
- FERRONE, Siro, *Attori mercanti corsari: la Commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.
- LANSON, G., *Histoire de la littérature française*, Paris, Editions Hachette, 1912.
- LEVINO, Frédéric și SANTOS, Gwen Dos, *Le 25 août 1680 le jour où la Comédie Française donne son premier spectacle*, în: https://www.lepoint.fr/c-est-arrive-aujourd-hui/25-aout-1680-le-jour-ou-la-comedie-francaise-donne-son-premier-spectacle-25-08-2019-2331475_494.php#.
- LEVINO, Frédéric și SANTOS, Gwen Dos, *Le 1er janvier 1644 l'inauguration du premier théâtre de Molière à Saint-Germain-des-Prés un naufrage*, în: https://www.lepoint.fr/c-est-arrive-aujourd-hui/1er-janvier-1644-inauguration-du-premier-theatre-de-moliere-a-saint-germain-des-pres-un-naufage-01-01-2013-1607518_494.php.
- MUNTEANU, Romul, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea* (3 vol.), Colecția „Studii“, Partea a treia / vol. III, București, Editura Univers, 1985.

- POWELL, John, *Music and Theatre in France (1600 – 1680)*, 2000, Oxford, Oxford University Press, în: www.personal.utulsa.edu/~john-powell/Music_and_Theater_in_France/1413_001.pdf.
- STAMATOIU, Cristian, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral (O viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, București și Cluj-Napoca, Eikon și Școala Ardeleană, 2015.
- HOWARTH, D., „French Renaissance and Neo-Classical Theatre“, în: Russell Brown, John, *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2001
- ZAMFIRESCU, Ion, *Istoria universală a teatrului* (3 vol.), vol. III, București, Editura pentru literatură universală, 1968.

Resurse web:

- <http://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/opera-royal#souhaite-par-louis-xiv-realise-sous-louis-xv>;
- <https://www.comedie-francaise.fr/#>; și <https://www.comedie-francaise.fr/#> #lacomediecontinue;
- <https://www.opera-comique.com/fr/histoire-l-opera-comique>;
- <http://www.sitemoliere.com>;
- <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=1164>;
- <http://www.toutmoliere.net>;

Gravuri, stampe și documente cartografice:

- https://data.bnf.fr/fr/12229603/charles_hulpeau;
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53010929s/f1.item.zoom#>; cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Trou_pe_de_Moli%C3%A8re#/media/Fichier:Plan_Jouvin_de_Rochefort_\(1672\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Trou_pe_de_Moli%C3%A8re#/media/Fichier:Plan_Jouvin_de_Rochefort_(1672).jpg) (Harta Parisului la 1672 de Jouvin de Rochefort);
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53062287z/f1.item.zoom> (Harta Parisului la 1615 de Mathieu Mérian);
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55013143d/f1.item.zoom> (Harta Parisului la 1652 de Jacques Gomboust);
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Guillot_-_Le_dit_des_rues_de_Paris_%281300%29%2C_pr%C3%A9face%2C_notes_et_glossaire_de_Mareuse%2C_1875%2C_plan.jpg (Harta Parisului la 1300 de Henry Guillot);
- <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/>

P1010317_Carte_de_Paris_Vaugondy-1760_partie_est_4e_
arrondissement.JPG (Harta Parisului la 1760 a lui Robert de
Vaugondy);

<https://www.google.ro/maps/place/Paris,+Franța;>

<https://www.histoires-de-paris.fr/theatres-jeux-paume-moliere;>

<https://www.mappy.fr;>

[https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/114-salle-du-
jeu-de-paume-de-la-bouteille;](https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/114-salle-du-jeu-de-paume-de-la-bouteille;)

<https://www.parisrues.com;>

<https://www.pariszigzag.fr.>

CUVÂNTUL ROSTIT DE ACTOR

De la cuvântul scris la cuvântul celuilalt

Cătălina-Elena Mihăilă

DOI 10.46522/CT.2021.01.02

Abstract

The word spoken by the actor. From the written word to the other's word

Exceeding the level of everyday speech, the word spoken by the actor on stage aims to become a superior form of expression. Thus, we will follow a double approach of the word starting from the original word found in the dramatic text. On the one hand, we will look for that word which, taken from the written plan, is uttered following an act of creation, and the other hand, by inner assumption, we will follow the word that exceeds the level of auditory pleasure and is uttered under the imprint of an internal content.

Keywords:

written word, spoken word, internal content, communication, indoor laboratory

1. De la „scris“ la „rostit“

Incadrându-se în sfera fenomenelor artistice, teatrul ajunge, prin reprezentăția scenică, la idealul de „formă superioară de exprimare“¹. Astfel, întregul arsenal de mij-



1. Ion Toboșaru, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, p. 8.

loace de exprimare implicate în creația scenică se racordează în acest sens, tinzând spre perfecționare și expresivitate. Acest nivel înalt de exprimare poate fi tradus prin capacitatea de a transmite spectatorului unități de expresie atât prin intermediul imaginii, cât și al sunetului, captivându-l atât la nivel de percepție vizuală, cât și auditivă. Rangul de *superioritate* poate fi considerat atins în momentul în care formele de exprimare, de altfel exterioare, reușesc să comunice cu lumea lăuntrică a spectatorului. Din întreaga echipă de creatori care fundamentează spectacolul teatral, actorul este cel care dă senzația unei creații la vedere și în timp real, având posibilitatea unei comunicări directe. La o primă vedere, se pot distinge instrumentele exterioare la care apelează artistul, o aparență care nu poate fi suficientă în exprimare decât printr-o asumare, implicare și mobilare interioară, o conexiune veridică între spirit, suflet și trup. Această conexiune va conduce spre o echilibrare și o armonizare a mijloacelor de exprimare ale actorului, spre o comuniune a elementelor ce aparțin limbajelor implicate, un raport de coordonare între cuvânt, gest și elemente ce țin de expresivitatea facială.

Dincolo de forța și iscusința de a transmite prin intermediul elementelor de expresivitate facială sau corporală, interpretul dramatic se remarcă încă din cele mai îndepărtate vremuri prin modul de livrare a cuvântului impecabil rostit, care îl poate înscrie în categoria „artiștii cuvântului”². Șlefuirea acestui instrument de exprimare trebuie să îndrepte artistul spre asumarea rolului de „maestru al cuvântului rostit.”³

1.1. Originea cuvântului rostit

Izvorul acestui cuvânt pe care actorul urmează să îl rostească pe scenă se află în textul dramatic sub forma unității de bază a acestuia. Cuvântul scris este elementul de pornire în întreg laboratorul de creație al artistului dramatic, fapt pentru care acesta devine sursă principală în înțelegerea



2. Lidia Sfîrlea, *Pronunția românească literară – stilul scenic*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1970, p. 17.

3. *Ibidem*, p. 17.

personajului, a situațiilor, a relațiilor dramatice. Înțelegerea și apropierea de creația dramaturgului va putea fi sesizată și în felul în care cuvântul rostit va fi expedit. Astfel, artistul trebuie să decodeze textul dramatic și, mai ales, să descifreze amprenta proprie a fiecărui scriitor, acel stil pe care Tudor Vianu îl definea ca „ansamblul notațiilor pe care acesta le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii se introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața”⁴.

1.2. Transferul de la semn lingvistic grafic la rostit

Transferul de la cuvântul scris la cel rostit va depinde și de gradul de oralitate a textului dramatic, prin acea aderare la stilul vorbit, „prin nimic esențial deosebit de vorbirea curentă, expresie vie, spontană, naturală a gândirii și simțirii noastre”⁵. Această definiție a oralității poate fi considerată o oglindă a nivelului la care cuvântul scris trebuie să fie vorbit pe scenă. Dincolo de acest transfer de la element lingvistic grafic la unul rostit, se poate semnală o discrepanță între scris și vorbit, deoarece discutăm despre două sisteme diferite de semne⁶. De asemenea, actorul are responsabilitatea de a respecta și a nu denatura textul dramatic, dar nu se poate susține o exactitate în redarea acestuia, deoarece artistul „nu reproduce pur și simplu, ci interpretează, creează”⁷. Premergător acestui transfer de la cuvântul reprezentat grafic la cel vorbit, se poate semnală o abordare obiectivă a textului scris care va îndruma spre o redare fidelă a ideilor și a emoțiilor transmise de creatorul original al operei. Această abordare este surprinsă în



4. Apud D. Macrea, *Contribuții la istoria lingvisticii și filologiei românești*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, p. 445.

5. Apud G. I. Tohăneanu, *Dincolo de cuvânt*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1976, p. 119.

6. Eugenio Coseriu, *Introducere în lingvistică*, traducere de Elena Ardeleanu și Eugenia Bojoga, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1995, p. 127.

7. Lidia Sfirlea, *Pronunția românească literară-stilul scenic*, ed. cit., p. 45.

primele lecturări ale textului, conducând spre o rezonanță a artistului dramatic cu esențele surprinse în cuvântul scris. În urma înmagazinării sensurilor din text, odată cu punerea în mișcare în scenă a personajului, cuvântul scris va căpăta și el fizicalitate, va fi pus *în mișcare*, actorul având o preocupare sporită față de exprimarea orală, existând chiar o prioritate în conștiința acestuia față de sunet, în detrimentul literei, o disciplină și o preocupare în crearea sunetului⁸.

1.3. A rosti

Trecerea efectivă de la scriitură la sonoritate se produce prin procesul de rostire a cuvântului, rostire care nu trebuie să se oprească la o simplă pronunție, la o banală producere de sunete asamblate în cuvinte, propoziții și fraze. În urma unei confruntări între diferite definiții ale acestui concept de a rosti, Constantin Noica susținea că „A rosti rostuieste așadar rostul. Așa făcând, termenul rostire reintegrează ceea ce rostul pierduse, anume cuvântul.”⁹ Astfel, cuvântul nu poate fi doar rostit pe scenă, ci pronunțat cu un rost, cu atât mai mult cu cât acesta nu vine dintr-o necesitate organică specifică vorbirii, ci se va desprinde din memorie. Pericolul rostirii unui text memorat este acela de a fi doar redat, neasumat și, uneori, chiar lăsând senzația sonoră a unor vorbe știute pe dinafară. Rostirea cu specific artistic tinde spre a „spune totul după o rânduială, și nu doar pe dinafară”¹⁰, o asumare a cuvântului ca purtător de sens, în primă instanță.

1.4. Limbajul articulat

Fie că receptorul emiterii vocale a cuvântului este partenerul de scenă sau spectatorul, „între vorbitor și ascultător e generat limbajul”¹¹. Astfel, prin rostire, cuvântul scris va



8. V. *ibidem*, p. 46.

9. Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1987, p. 25.

10. *Ibidem*, p. 26.

11. Paul Cobley, *Câte ceva despre semiotică*, traducere de Alexandra Olivotto, București, Editura Curtea veche, 2004, p. 167.

deveni semn lingvistic vorbit și se va încadra în parametrii unui limbaj. Apartenența vorbirii de pe scenă la rigorile acestui sistem implică respectarea unor elemente definitorii, dar și de finețe ale acestuia, oferind exprimării verbale prospețime, originalitate, spontaneitate, vitalitate, calități specifice actului lingvistic original. Actorul are sarcina de a descoase mecanismele de realizare și funcționare ale acestui limbaj pentru a le putea accesa în momentul creației și, totodată, pentru a surprinde substanța, subterfugiile procesului de elaborare a acestuia, chiar dacă actul vorbirii se învață încă din primii ani de existență prin imitare. De asemenea, după înscrierea în aria acestui sistem, cuvântul scris capătă o cu totul altă dimensiune decât cea a constrângerii în formă grafică deoarece „Limbajul spune totdeauna ceva în plus față de sensul lui literal, inaccesibil, care este deja pierdut încă de la începutul emiterii textuale”¹².

Utilizarea limbajului articulat își propune ca, printr-un sistem de semne, să exprime și să comunice sentimente sau conținuturi ale conștiinței¹³. Astfel, cuvântul rostit dobândește o serie de esențe pe care trebuie să le expedieze atât prin formă, cât și prin conținut. Totodată, rostirea necesită o asumare și implicare interioară care să conducă spre o redare veridică a sunetului, a cuvântului, un sunet deținător de încărcătură, un cuvânt care să fie emis ca o manifestare a lumii lăuntrice.

Prin emiterea fiecărui sunet articulat, unitate de bază în formarea cuvântului ce se înscrie în procesul de vorbire, putem discuta de o apelare și aderare la cele două realități concrete ce fundamentează limbajul articulat uman, actul lingvistic și limba¹⁴. Această înscriere într-un sistem al vorbei rostite pe scenă implică o conștientizare din partea actorului în ceea ce privește conceptele și principiile de funcționare ale fiecărui act lingvistic, fiecare replică, prin pronunțare, devenind un act lingvistic.



12. Umberto Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași, Editura Polirom, 2016, p. 6.

13. V. Eugenio Coseriu, *Introducere în lingvistică*, ed. cit. p. 17.

14. *Ibidem*.

1.5. Actul lingvistic

În altă ordine de idei, textul rostit de actor devine act lingvistic prin simpla rostire. Totodată, actorul are responsabilitatea de a trata fiecare replică ca pe un act lingvistic, drept un vehicul pentru a transmite și a comunica atât colegului de scenă, cât și spectatorului. Mai simplu spus, artistul trebuie să conștientizeze și să aprofundeze mecanismul de producere al acestor acte lingvistice, să creeze organic replica. Astfel, este imperios necesar un laborator lăuntric care permite emiterea cuvântului, actul lingvistic fiind unul unic, inedit și care manifestă o consimilitudine între intuiție și expresie tocmai prin caracterul său de act de creație¹⁵. Putem semnala aici apariția unei serii de parametri pe care trebuie să îi îndeplinească cuvântul rostit pe scenă și, de asemenea, o explicație pertinentă a faptului că o rostire a unui text bine memorat nu este suficientă și că aceasta nu poate reprezenta decât o plăcere auditivă.

Fiecare replică presupune astfel o geneză care să producă sunetul articulat și care să provoace o reacție partenerului de scenă, o declanșare în făptuirea replicii-răspuns. Concomitent, replica emițătorului va acționa și asupra spectatorului, provocând o procesare lăuntrică a bagajului sonor absorbit. Discutăm aici despre cei doi participanți esențiali în actul lingvistic, vorbitorul și ascultătorul. În acest sens, artistul-emițător are sarcina în cadrul fiecărui act lingvistic de a expune „o intuiție și o expresie”¹⁶ vizând „o percepere și o imagine (o nouă intuiție)”¹⁷ din partea receptorului său, fie el direct sau indirect. Un exemplu elocvent în care actorul expediază prin sunet imagini vizuale este întâlnit cu preponderență în textele ce presupun ilustrarea unui tablou descriptiv, atunci când spectatorul trebuie să vizualizeze ceea ce *a văzut* artistul, iar interpretul dramatic trebuie să-și imagineze și să redea ceea ce a conceput dramaturgul.



15. *Ibidem*, p. 26.

16. *Ibidem*, p. 30.

17. *Ibidem*, p. 30.

Nu putem omite existența unor monologuri în cadrul reprezentației scenice, momente în care ne vorbim utilizând limba comunității, comunicând la fel ca atunci când transmitem unei alte persoane¹⁸. Această comunicare cu propria persoană pe scenă trebuie să confere același nivel de intimitate impus prin stilul specific, dar nu trebuie neglijată prezența receptorului, a publicului.

Ca ansamblu de sunete articulate și ca element al actului lingvistic, cuvântul rostit pe scenă aparține limbajului, „un fenomen extrem de complex: prezintă aspecte pur fizice (sunetele) și aspecte fiziologice, aspecte psihice și aspecte logice, aspecte individuale și aspecte sociale”¹⁹. Astfel, dincolo de sonor și întregul proces fiziologic de formare a acestuia, vorba rostită de actor are responsabilitatea de a proveni dintr-un fundament psihic filtrat logic și încadrat social. Această delimitare între sunetul concret creat prin emiterea sa și conținutul său psihic și logic susține o dublă perspectivă a cuvântului, „ca fapt fonic și ca fapt semnificativ”²⁰. Totodată, actorul nu poate pierde din vedere considerentul „esenței de rostire-numire a lucrurilor”²¹, de a atribui sonorității un conținut, o semnificație, o trimitere.

1.6. Cuvântul-semn

Înaintând cuvântul ca formațiune a limbajului în vederea comunicării, acesta poate fi considerat semn care „servește la redarea unei idei, a unui concept sau a unui sentiment, cu care semnul însuși nu coincide”²². Astfel, actorul nu jonglează doar cu sunete, ci cu semne care ilustrează în laboratorul de percepere al ascultătorului imagini. Totodată, semnul lingvistic are capacitatea de reprezentare, acea valență



18. *Ibidem*, p. 29.

19. *Ibidem*, p. 48.

20. *Ibidem*, p. 61.

21. Angelo Morretta, *Cuvântul și tăcerea*, traducere de Mara și Florin Chirișescu, București, Editura Tehnică, 1994, p. 67.

22. Eugenio Coseriu, *Introducere în lingvistică*, ed. cit., p. 21.

simbolică, „valoare care nu rezidă în semnele materiale ca atare, valoare la care acestea doar se referă”²³. Învelișul sonor necesită din partea actorului o anumită claritate, o precizie a semnului transmis. Un simplu accent tonic schimbat poate schimba întreaga semnificație a cuvântului care poate degenera întreaga propoziție, frază și chiar mesajul în întregime.

Privind cuvântul dincolo de o emisiune vocală, artistul capătă o altă viziune asupra propriului instrument de exprimare, înțelegând că el operează de fapt cu semne. Pe de o parte, acesta poate fi „constituit din semnificat («obiect»-al-semnului) și semnificant (nume-al-obiectului)”²⁴. Această componentă trebuie să fie susținută de actor printr-un echilibru între formă și conținut, tratând cu seriozitate fiecare semn lingvistic scris din textul dramatic pentru a putea trimite cu exactitate spre ceea ce a fost codat din scriitură. Artistul nu poate acționa cu semne a căror semnificație nu îi este cunoscută sau este incertă, adăugând aici exercițiul necesar de decodare a textului scris pentru a-l putea coda și reda sonor. Altfel spus, pentru a aprofunda această capacitate de a întruchipa prin cuvântul rostit, putem socoti „drept semn tot ceea ce, pe baza unei convenții sociale acceptate dinainte, poate fi înțeles ca ceva ce ține locul la altceva”²⁵. Putem consemna, de asemenea, aici importanța formei sonore a cuvântului care, prin intermediul vocii și a calităților acesteia, va reuși să redea cât mai fidel conceptul sau obiectul la care se face trimiterea, acea aparență care să redea impecabil esența. Pe de altă parte, Ferdinand de Saussure identifică o lipsă de relaționare între învelișul sonor și cel conceptual în sine și, totodată, o legătură între semnificat și semnificant în ideea în care cel dintâi component al semnului l-a implementat pe cel de-al doilea²⁶, semnificatul neputând fi desemnat în lipsa semnificantului.



23. *Ibidem*, p. 23.

24. Paul Schweiger, *O introducere în semiotică*, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1984, p. 28.

25. Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982, p. 28.

26. Emil Ionescu, *Manual de lingvistică generală*, București, Editura

1.7. Semnul lingvistic - o dublă perspectivă

În perspectiva lui Patrice Pavis, care pornește tot de la viziunea impusă de Saussure, semnul lingvistic devine semn teatral, dar care, spre deosebire de celelalte semne scenice, nu presupune o analogie între semnificant și semnificat, acesta fiind lipsit de acea motivare a sensului²⁷. Prin apartenența sa la limbaj, cuvântul rostit, semnul, capătă o coordonată psihică, discutându-se despre existența unei realități mentale și producerea semnului prin rostire. Se distinge o discrepanță între cele două, fiecare desemnând două abordări ale conceptului de semn²⁸. Aspectul de realitate mentală poate fi un reper fundamental în realizarea actului lingvistic de către actor, subliniind o dublă existență a acestei realități care poate susține eficient laboratorul de creație. În primă instanță, în procesul de descifrare a textului dramatic, artistul trebuie să depisteze, să intuiască acea realitate mentală care a dus la producerea cuvântului scris. Astfel, el se va putea apropria de intențiile dramaturgului și de sensurile profunde ascunse dincolo de litere. Mai mult decât atât, în dorința de a emite un text purtător de însemnătate și înțelesuri, el trebuie să urmărească dezvoltarea acelei capacități de asumare a realității psihice care să determine rostirea cuvântului. Ideea de contur sonor care vine pe baza unui fundament psihic susține semnul ca fiind unul psiho-fizic²⁹. Am putea discuta chiar despre o a treia abordare a realității psihice dacă o considerăm drept una distinctă pe cea pe care actorul o construiește odată cu crearea personajului. Astfel, interpretul dramatic trebuie să manifeste un interes față de semnul lingvistic, fie el grafic sau verbal, pentru a putea, pe de o parte, decoda, iar pe de altă parte, transmite cu siguranță și cu capacitatea de a preconiza efectul și percepere fiecărei emisii vocale.



Bic All, 2001, p. 69.

27. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod Éditeur, 2019, p. 501.

28. Emil Ionescu, *Manual de lingvistică generală*, ed. cit., p. 72.

29. *Ibidem*.

1.8. *Perspectiva psihologică*

În încercarea de a produce un cuvânt care să se identifice cu cel specific limbajului uman articulat și cu rolul expedierii acestuia, înainte de a discuta particularitățile vorbirii scenice, aducem în discuție perspectiva psihologică care generează unele clarificări asupra procesului intern care conduce la o realizare sonoră deținătoare de semnificație. Cu preponderență, behavioriștii au lansat viziunea în care semnele, și anume cuvintele, sunt potrivite unor stimuli cărora li se atribuie o serie de reacții sub forma unor imagini³⁰. Așadar, cuvântul rostit are sarcina de a activa, de a stârni precum un stimul și de a genera în mintea receptorului, fie partener de scenă, fie spectator, imagini, trimiteri. Totodată, există un consens între modelul comunicării lingvistice și această abordare psihologică, această relație stimul-reacție fiind una de tip cauză-efect, iar fiecare reacție provoacă noi stimuli, fie de natură lingvistică, fie sub forma unei acțiuni. Un alt aspect esențial care fundamentează acest concept, este prezența unui context pe care am putea să îl asemănăm cu situația scenică dată³¹. Pe baza aceleiași relații de cauzalitate, în propriul laborator de creație, actorul ar putea privi cuvântul rostit ca pe o reacție și ar putea să încerce să determine cauza, acea cerință interioară care duce la exprimare. Astfel, cuvântul poate stimula și poate depăși prin rostire nivelul de reproducere a unui text bine memorat. Lipsa acestei cauze lăuntrice, una preponderent de natură psihică, va susține doar un fond sonor fad și lipsit de expresie.

1.9. *Limbajul și cunoașterea*

În altă ordine de idei, Benedetto Croce îndreaptă atenția spre o formă expresivă la care se ajunge atunci când este manifestată intuiția, acesta considerând că fiecare intuiție se produce prin expresie. De asemenea, el propune două tipuri de cunoaștere pe care le folosește în definirea limbajului:



30. Eugenio Coseriu, *Introducere în lingvistică*, ed. cit., pp. 21-22.

31. V. Emil Ionescu, *Manual de lingvistică generală*, ed. cit., p. 101.

cunoașterea intuitivă și cunoașterea logică. Cea din urmă are ca nucleu adevărul, iar în ceea ce reprezintă intuiția filosoful surprinde concomitent senzorialitatea, emoționalitatea și imaginația³². Altfel spus, aceste două tipuri de cunoaștere conduc spre o formă consistentă expresiv și, totodată, putem considera elementele prin care acestea sunt susținute drept fundamentale în crearea expresiilor pe scenă de către actor, esențe care guvernează o exprimare plastică și veridică.

În continuarea acestui concept de dublă cunoaștere, nu putem să nu luăm în considerare dimensiunea dată cuvântului la antici prin care, depășind ideea de instrument în comunicare, individul „se reconectează la fenomenele primordiale ale existenței și ale absolutului. Viața era un miracol și vocea, care dădea viață *obiectelor* și ființelor prin cuvinte, nu era mai puțin marele mister care transcende realitatea vizibilului”³³. Astfel, vocea trece dincolo de nivelul perceptibil al vizibilului și, totodată, prin sunetul articulat asamblat în cuvânt transmite imagini, un transfer sonor invizibil care generează vizibilul. Conexiunea cu primordialitatea existenței și a absolutului poate fi susținută de Cuvântul originar, esențial. Racordând fiecare cuvânt rostit la nivelul acestuia și dorind regăsirea unui rost în ideea de rost al lumii, Constantin Noica susține că cea dintâi a fost Rostirea³⁴.

1.10. Mecanismele actului lingvistic

Ansamblul de caracteristici susținute în elaborarea cuvântului ca semn lingvistic trebuie surprins în elaborarea actului lingvistic din care face parte. În conturarea aceluia mod de elaborare și organizare a fiecărui act lingvistic întâlnit pe scenă, artistul dramatic are datoria de a lua în considerare complexitatea proceselor implicate în realizarea actului lingvistic. Forma fonică este executată de fenomenul fizic și fiziologic, acțiunea psihică care include producerea, perceperea



32. *Ibidem*, pp. 55-57.

33. Angelo Morreta, *Cuvântul și tăcerea*, ed. cit., pp. 66-67.

34. V. Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, ed. cit., p. 20.

și utilizarea semnelor este concepută de fenomenul psihic, iar implicarea unui proces logic, rațional, care conduce spre cunoaștere și care operează cu semnele ca simboluri este asigurată de fenomenul intelectual sau rațional³⁵. Așadar, cuvântul scris memorat trebuie asumat și înglobat ca simbol, trebuie procesat, gândit înainte de a fi emis prin punerea în mișcare a aparatelor fiziologice necesare, practic declanșarea conștientă a unui mecanism uzat în vorbirea cotidiană a actorului.

Încărcătura și natura psihică specifică limbajului lipsită de valențe emotive conferă acestuia calitatea de limbaj enunțativ. La polul opus, se situează limbajul emotiv care implică și partea afectivă, depășind prin culoarea emotivă nivelul de simplă enunțare și comunicare³⁶. Vorbirea actorului trebuie să depășească nivelul de simplă enunțare, pentru că dincolo de ideile pe care le transmite prin nucleul cognitiv de realizare a acestora, el tinde spre transmiterea unei emoții și astfel el apelează și la filonul sensibilității pentru a comunica replici care stimulează atât psihicul spectatorului, cât și sufletul acestuia prin emiterea unui sunet articulat impecabil și frumos din punct de vedere acustic.

1.11. Limba – totalitatea actelor lingvistice

Cea de-a doua componentă fundamentală a limbajului este limba, care poate fi considerată drept totalitate a actelor lingvistice, o înglobare a acestora. Fiind un organism viu și având sursa în actele lingvistice, actorul nu trebuie să permită emiterea unor forme lingvistice greșite, atât gramatical, cât și fonic, având sarcina de a sluji în menținerea și expunerea limbii române literare, punându-se în temă cu posibilele reglementări și îngrijindu-se de accentul tonic corespunzător fiecărui cuvânt și de învelișul sonor corect pronunțat. Schimbările pe care le suportă limba continuu susțin ca „lucru normal necoincidența între *expresie* și *înțelegere* și între *creație*



35. V. Eugenio Coseriu, *Introducere în lingvistică*, ed. cit., p. 92.

36. *Ibidem*, p. 54.

și *modelul* pe care aceasta îl implică³⁷. În altă ordine de idei: „Prin cultivarea limbii înțeleg grija deosebită ce trebuie să avem pentru folosirea corectă a limbii, adică pentru respectarea normelor fonetice, lexicale și gramaticale, căci numai astfel se poate realiza o comunicare fidelă a gândurilor și sentimentelor vorbitorului”³⁸. Așadar, preocuparea actorului nu trebuie să se oprească doar la nivel fonetic, ținând cont și de rigorile impuse de gramatică și vocabular.

Orice distorsionare a emiterii fonice a cuvântului diferită de cea considerată literară se poate încadra în vorbirea scenică a interpretului în concordanță cu personajul creat fie pentru a se încadra în filonul comic, fie pentru a scoate în evidență proveniența sau anumite nuanțe care caracterizează noul individ creat. Aceste culori în nuanțarea vorbirii se pot încadra tot în seria semnelor care trebuie descifrate, procesate și asumate organic de către interpret pentru a nu rămâne la stadiul de simplă formă. Totodată, nu trebuie omisă „o anumită potrivire între concept și imagine acustică”³⁹.

1.12. *Dialog/Discuție*

Schimbul de replici, de acte lingvistice, poate fi considerat sub formă de dialog care poate căpăta titulatura de conversație sau de discuție, în funcție de cerințele situației dramatice. Cele două concepte se pot defini prin comparație, discuția fiind cea care impune un mediu instituționalizat. În cadrul conversației cei părtași în actul comunicării sunt vizați ca simpli indivizi, pe când în spectrul discuției întâlnim manifestarea unor atribuții sociale. În ceea ce privește tematica abordată, discuția prezintă rigiditate prin prisma atmosferei instituționalizate, pe când conversația nu prezintă constrângeri. Realizarea conversației are la bază interacțiunea creată între participanți, dar



37. Eugenio Coseriu, *Introducere în lingvistică*, ed. cit., p. 77.

38. Mircea Zdrengea, *Studii lingvistice*, Alba Iulia / Cluj-Napoca, Editura Altip / Editura Scriptor, 2014, p. 355.

39. Ion Coja, „Cuvântul e semn?” în Lucia Wald (coord.), *Semantică și semiotică*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1981, p. 101.

40. V. Liliana Ionescu-Ruxăndroiu, *Conversația: structuri și strategii*:

și acțiunea.⁴⁰ Diferențierea celor două forme de comunicare și înscrierea textului într-una din cele două categorii pot ajuta artistul dramatic în modul de livrare a replicilor, conferind vorbirii autenticitate. Totodată, frazele învățate trebuie să depășească nivelul de simplă emitere, ajungând la livrarea replicii ca un fapt prin care se acționează și, de asemenea, ca rezultat al unei interacțiuni între partenerii prezenți la actul lingvistic.

1.13. Cuvânt – limbaj – comunicare

Compus dintr-un sonor corect articulat și vehiculând semnificație, cuvântul rostit trebuie să dobândească calitatea primordială, inteligibilitatea, „condiția primă și indisponibilă a limbajului”⁴¹. Aceasta va conduce spre scopul fundamental al exprimării, înțelegerea, care poate fi definită ca „finalitatea însăși a vorbirii”⁴². Premergătoare acestei înțelegeri este perceperea, care susține încărcătura interioară imperios necesară rostirii și „acționată la rândul său de complexul suflet-spirit”⁴³. În vederea consolidării acestui raport percepere-înțelegere, sunt identificate trei modele care demonstrează modul de funcționare a înțelegerii și care pot fi utilizate atât în modul de descifrare a textului scris, cât și în modul de procesare a replicilor primite de la partenerul de scenă și, totodată, din ipostaza și perspectiva receptorului elementar, spectatorul. Modelul *bottom-up* propune înțelegerea pornind de la perceperea sunetului articulat care prin alcătuire implică perceperea textului în totalitate. Modelul *top-down* implică reversul celui de dinainte, plecând de la text spre unitatea de bază care îl alcătuiește. Al treilea model intitulat compensatoriu interactiv susține o înțelegere în care se accesează sub forma unui proces interactiv date din ierarhii diferite⁴⁴.



sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite, București, Editura All Educational, 1999, p. 39.

41. Eugenio Coseriu, *Introducere în lingvistică*, ed. cit., p. 54.

42. *Ibidem*, p. 29.

43. Angelo Moretta, *Cuvântul și tăcerea*, ed. cit., p. 68.

44. V. Mariana Pitar, *Textul injonctiv: repere teoretice*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2007, p. 37.

Călătoria cuvântului de la percepția vizuală a logosului scris la percepția auditivă trimisă către receptor se încheie în momentul înfăptuirii comunicării, aceasta reprezentând, de fapt, „finalitatea limbajului”⁴⁵. Elaborarea lăuntrică a instrumentului trebuie să se înscrie în particularitățile comunicării verbale care se creează sub ochii noștri și implică o componentă empatică și participativă⁴⁶. Astfel, semnul lingvistic reprezentat grafic se desprinde din comunicarea scrisă și devine parte integrată în comunicarea orală, un bagaj fonic și filtrat lăuntric care se rostogolește de pe scenă și pătrunde spectatorul, invadându-i natura lăuntrică, nu înainte de a produce o plăcere auditivă. Totodată, prin rostire, litera capătă prin sunet esență și valențe cu capacitate de transmitere deoarece „Doar vorbirea poate arăta coloratura afectivă a sunetelor, cuvintelor și a construcțiilor, a propozițiilor”⁴⁷, o vorbire a artistului care va manifesta cuvinte purtătoare de sens și consistență afectivă.

2. Cuvântul „celuilalt” – a fi-a vorbi

2.1. Noțiuni introductive

În căutarea aceluia cuvânt rostit pe scenă prin care să se transmită idei și emoții, se poate decupa un parcurs al cuvântului scris care devine o întruchipare a gândului și a trăirii prin interiorizare. Astfel, se poate distinge un traseu prin care forma sonoră capătă o componentă rațională și una emotivă, un cuvânt *viu* care depășește nivelul de plăcere auditivă și acționează asupra universului lăuntric al spectatorului. Eficiența acestui drum realizat de actor pentru emiterea cuvântului organic poate fi evaluată în gradul de empatie atins prin receptarea acestuia. Această rezonanță empatică a spectatorului depinde de nivelul „retrăirii”⁴⁸ actorului și,



45. Eugenio Coseriu, *Introducere în lingvistică*, ed. cit., p. 18.

46. Liliana Ionescu-Ruxăndroiu, *Conversația*, ed. cit., p. 19.

47. Emil Ionescu, *Manual de lingvistică generală*, ed. cit., p. 201.

48. Stroe Marcus, *Empatie și personalitate*, București, Editura Atos, 1997, p. 16.

totodată, de abilitatea de a empatiza a spectatorului, situând această trăsătură în raportul dintre înăscut și dobândit, relația dintre capacitate și comportament“⁴⁹.

Privind această modalitate sub forma unei metode de generare a unui instrument verbal care transmite idei și emoții, se percep, totuși, diferențe între asumarea lăuntrică, exteriorizare și receptare. Aceste discrepanțe între forjarea lăuntrică și exprimarea acesteia prin verbalizarea cuvântului memorat se manifestă, de fapt, ca discordanțe între codare și decodare. Putem să ne raportăm la acest blocaj în procesul de creație, bazându-ne pe relația cauză-efect. Astfel, cuvântul rostit poate fi considerat drept efect, iar cauza, una de natură interioară. Sursa acestei distorsionări interiorizare-exteriorizare poate fi identificată ca fiind actorul prin lipsa preciziei între ceea ce codează în laboratorul său intrinsec și se decodează prin prisma elementului de expresie. Altfel spus, cuvântul reușește să fie unul *viu*, care are capacitatea de a transmite, dar este privat de aprobarea celorlalte instrumente de expresie implicate în procesul de comunicare. Această lipsă de asociere a elementelor de expresivitate conduce spre o comunicare inefficientă, elementul verbal fiind dărâmat de un simplu element nonverbal. Totodată, lipsa unei coordonări între acestea poate debusola atât partenerul de scenă, cât și spectatorul.

Elementele de expresie utilizate de actor sunt cele specifice tipului de comunicare directă aflându-se în „situația în care mesajul este transmis uzitându-se mijloace primare – cuvânt, gest, mimică“⁵⁰. Odată rostite, cuvintele alcătuiesc mesajul verbal și se pot decupa cele două tipuri de comunicare, verbală și nonverbală, iar „Ansamblul elementelor nonverbale – mimică, privire, gesturi, postură etc. întreține conversația și dă semnificație mesajului verbal“⁵¹. „În altă



49. *Ibidem*, p. 10.

50. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Teoria comunicării*, București, Editura Tritonic, 2014, p. 40.

51. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura. Cuvintele nu sunt de-ajuns*, București, Editura Comunicare.ro, 2008, p. 35.

ordine de idei, se explică susținerea componentei verbale din partea celorlalte instrumente prin ponderea pe care o ocupă în fenomenul comunicării. Dincolo de mitul 55-38-7, 55 la sută prin limbajul corporal, 38 la sută prin paralimbaj și abia 7 la sută prin limbajul verbal⁵², cele două tipuri de elemente cooperează, deoarece „limbajul nonverbal și limbajul verbal operează împreună, se sprijină reciproc în procesul comunicării”⁵³. Astfel, „cuvântul rostit are nevoie de o armonizare cu celelalte elemente pentru a transmite cu precizie, luând în considerare faptul că acesta doar îmbracă ceea ce dorim să comunicăm”⁵⁴.

Sursa originară a cuvântului rămâne, însă, textul dramatic asupra căruia vom propune o perspectivă mai detaliată de decodare și, mai apoi, de codare, raportându-ne la acesta ca prim mijloc care îi stimulează actorului empatia.

Tratarea textului doar ca formă va conduce la o simplă aparență sonoră a cuvântului. Forjarea, căutarea dincolo de această adunare de litere conduce spre decodarea originară care a fost probată și validată de dramaturg prin empatie cu propria creație. Se poate discuta în cazul scriitorului de o dublă formă de a empatiza, atât în elaborarea creației, cât și din perspectivă detașată, din cea a receptării dinafară a operei, două moduri prin care scriitorul empatizează atât cu propriile personaje prin transfer psihologic în psihologia acestora, cât și cu cititorul prin prisma imaginației⁵⁵. Nivelul optim de contopire prin empatie este surprins în exemplul scriitorului Gustave Flaubert, care atunci când scria despre otrăvirea Emmei Bovary avea atât de insistent gustul de arsenic în gură, încât acesta s-a manifestat sub forma a două indigestii⁵⁶. Această codare atât de autentică trebuie descoperită în toată complexitatea și profunzimea ei, astfel încât



52. *Ibidem*, p. 37.

53. *Ibidem*, p. 37.

54. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Teoria comunicării*, ed. cit., p. 156.

55. V. Stroe Marcus, *Empatie și personalitate*, ed. cit., p. 163

56. V. *ibidem*, p. 163.

prin re-codarea actorului să se ajungă la o descifrare cât mai aproape de cea originală. Paternitatea aceasta a textului ca sursă a esențelor poate reprezenta o fundamentare în căutările artistului dramatic, considerând opera dramatică, atât la nivel micro, cuvânt, replică, scenă, cât și la nivel macro, o formă care a rezultat în urma unui laborator de codare a unui conținut și a unui circuit de creație.

În altă ordine de idei, cuvântul scris poate fi considerat un nucleu în căutarea și completarea elementelor de expresie atât de natură vocală, cât și nonverbală, acestea însumând „două moduri de reprezentare distincte, dar [care] au aceeași coordonare”⁵⁷. Astfel, lipsa identității între codarea și decodarea cuvântului organic prezintă o problemă de ordin interior, care conduce la revizuirea și extinderea aceluiași laborator lăuntric al interpretului dramatic, mai exact, la cunoașterea și consolidarea aceluiași generator interior care ghidează și conduce instrumentele expresive.

Angajarea tuturor mijloacelor de exprimare în „orice proces de comunicare are o triplă dimensiune: comunicarea exteriorizată (acțiunile verbale și nonverbale observabile de către interlocutori), metacomunicarea (ceea ce se înțelege dincolo de cuvinte) și intracomunicarea (comunicarea realizată de fiecare individ în forul său interior, la nivelul sinelui)”⁵⁸.

Prin rostire, cuvântul devine formă de exprimare verbală orală și exteriorizează acel conținut informațional (CE?). Pentru a desluși partea de metacomunicare care poate însuma codarea lăuntrică sau ceea ce nu spune personajul, actorul poate empatiza cu scriitura astfel încât să reușească să transmită emoția dorită (CUM?). Din ceea ce CE spune personajul și CUM transmite se poate ajunge spre CINE?, folosind cuvântul dramaturgului ca o metodă de caracterizare indirectă a personajului.



57. *Apud* Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *Comunicarea nonverbală*, ed. cit., p. 37.

58. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Teoria comunicării*, ed. cit., p. 37.

Empatia rămâne o modalitate în creionarea și crearea personajului dramatic, reprezentând „transpunerea psihologică a eului în psihologia celui alt”⁵⁹. Putem considera această definiție-cheie o descriere succintă a procesului creator actoricesc. Astfel, cu ajutorul acesteia, vom porni în *căutarea* personajului și, de asemenea, a vorbirii acestuia.

Cu alte cuvinte, așa cum am remarcat mai sus, cuvântul viu nu reușește să devină eficient atunci când privim cuvântul alături de celelalte instrumente de expresie. Încadrându-l în procesul comunicațional, el însușează mesajul verbal care „are un caracter ireversibil”⁶⁰. Odată rostit, instrumentul verbal nu mai poate fi modificat. Ca logosul rostit să capete forță, iar mesajul însumat de acesta să capete veridicitate și siguranță este imperios necesară „o convergență între mesajul verbal și elementele nonverbale, impactul mesajului este mai puternic”⁶¹. Așadar, cuvântul are nevoie în transmitere de o susținere din partea instrumentelor de comunicare nonverbală. Mai mult decât atât, mesajul are o componentă a unui conținut manifest și o componentă a mesajului latent, cel din urmă având un grad mai ridicat de semnificație deseri⁶². Conținutul manifest este însumat de aspectul verbalizat, iar partea latentă ține de componenta nonverbală. Vom urmări, astfel, cum reușește componentă nonverbală să valideze cuvântul, așa încât acesta să depășească nivelul de simplă pronunție, căutând să fundamentăm cauzele interioare generatoare, dobândind acel instrument verbal care transmite cu precizie și este animat armonios de celelalte forme de expresie, un cuvânt care trimite spre receptor un bagaj informațional prin sincronizarea părții de conținut cu cea a expresiei. Acest echilibru între elementele implicate în fenomenul de comunicare prin validare este specific, nu



59. Stroe Marcus, *Empatie și personalitate*, ed. cit., p. 11.

60. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Teoria comunicării*, ed. cit., p. 38.

61. Loredana Ivan, *Cele mai importante 20 de secunde în comunicarea nonverbală*, București, Editura Tritonic, 2009, p. 93.

62. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Teoria comunicării*, ed. cit., p. 38.

are legătură cu anularea acestora între ele prin expresia utilizată în teatru și amintită în capitolul anterior, semn pe semn. Aici putem aminti acele gesturi de ilustrare⁶³ care alterează mesajul. Discutăm despre o echivalare care ajută ca rostirea să depășească zona abordată în vorbirea curentă, trecând dincolo de nivelul de vorbă, de ansamblu de sunete care nu reușesc de fiecare dată pe deplin să comunice. În ceea ce privește cuvântul uzitat în comedie, putem remarca o discrepanță între armele expresive care provoacă amuzamentul spectatorului, deoarece „O bună parte din umor se bazează pe nepotrivirea dintre expresie și conținut”⁶⁴.

Instrumentele nonverbale devin relevante în procesul comunicării prin atribuțiile pe care le îndeplinesc alături de componenta verbală. Cu ajutorul acestora se obține: „a) exprimarea emoțiilor; b) transmiterea atitudinilor interpersonale (dominanță/supunere, plăcere/neplăcere etc.); c) prezentarea personalității; d) acompanierea vorbirii, ca feedback, pentru a atrage atenția”⁶⁵. Remarcăm astfel că prin aceste elemente care însoțesc și coexistă alături de cuvântul care bate aerul se transmit valențe despre universul interior al individului, aspecte despre emițător pe care le află receptorul și care, adeseori, alterează cuprinsul informațional și sensul sunetului articulat. Altfel spus, trupul și vocea sunt cele care, prin importanța lor în întregul fenomen, aprobă și animă ceea ce transmit elementele verbale.

Începuturile comunicării verbale au fost declanșate de valențe nonverbale, deoarece „limbajul uman își are originea în exprimarea sonoră a emoțiilor, ca o formă de comunicare nonverbală”⁶⁶, în consecință, vocea e cea care fundamentează cuvântul și reprezintă un punct de reper în confirmarea acestuia.



63. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *Comunicarea nonverbală*, ed. cit., p. 44.

64. Matthew McKay, Martha Davis, Patrick Fanning, *Mesaje: ghid practic pentru dezvoltarea abilităților de comunicare*, traducere de Adriana Orban, București, Editura All, 2016.

65. *Ibidem*, p. 43.

66. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *Comunicarea nonverbală*, ed. cit., p. 31.

În lucrul cu studenții de la actorie la disciplinele Tehnica vorbirii sau Vorbire scenică, se identifică discrepanțe între ceea ce aceștia spun și felul cum spun. Se observă diferențe între culoarea vocală și cuvântul rostit. Acest fapt ne invită la dezvoltarea acestui laborator interior de creație care să confere susținerea necesară constituentului verbal.

Aminteam mai sus ideea de *căutare* a modulului de a vorbi al personajului concomitent cu traseul de construire a personajului. Influența elementelor nonverbale și greutatea funcțiilor pe care le îndeplinesc trimit spre întrebarea: *Cine*, de fapt, este implicat în procesul de comunicare? Actorul sau personajul? Sau actorul prin prisma noii identități? Acest concept de *nouă identitate* este adus în discuție prin prisma faptului că, prin comunicare, se transmit elemente despre personalitate, mai exact, despre *Cine* este individul care inițiază exprimarea. În aprofundarea acestor idei, comunicarea introduce în cadrul procesului său noțiunea de „propria identitate”⁶⁷ și, totodată, de „proiectarea *self*-ului.”⁶⁸

Toate elementele implicate în fenomenul de transmitere sunt gestionate de aceeași sursă generatoare care pune în mișcare aceste tipuri diferite de expresie. Cum reușim să ajungem, altfel spus, la modul specific de a comunica sub amprenta unei noi identități, dincolo de aparență? Această întrebare este valabilă și în cazul în care avem un singur actor și mai multe personaje cărora le căutăm felul de a vorbi și, mai mult decât atât, de a comunica fără a apela la o formă care va transmite incontrollabil informații din forul intrinsec al actorului și nu al acestui *celălalt*. „Adevăratul romancier nu-și domină romanul, ci devine propriul său roman, se confundă într-însul”⁶⁹. Ideea aceasta de *confundare* ne interesează în procesul comunicațional, privindu-l pe acesta dincolo de



67. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Teoria comunicării*, ed. cit., p. 45.

68. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *Comunicarea nonverbală*, ed. cit., p. 45.

69. *Apud* Stroe Marcus, *Empatie și personalitate*, ed. cit., p. 161.

partea sa de exteriorizare conștientă, o îndepărtare de Sine și o apropiere de personaj nu doar prin căutarea unei noi întruchipări. Diametral opus acestei abordări ca formă, se identifică fenomenul „identificării, eul se topește în celălalt, devine celălalt, pierzându-și propria identitate, fiind socotit un model de alienare empatică”⁷⁰. Pentru a se putea contopi cu acest *celălalt*, interpretul dramatic trebuie să îl definească, să îl descopere, ținând cont, de asemenea, de indicații și întreaga viziune regizorală.

Bazându-se pe „fenomenul imaginației substitutive”⁷¹ care definește literalmente procesualitatea conceptului de empatie, actorul intră în contact, inițial, cu textul dramatic, mai exact cu acele cuvinte scrise care pot fi considerate forme de exprimare scrisă a personajului care urmează a fi interpretat. Înainte de a introduce întreg ansamblul de elemente nonverbale, intervine chiar de la prima lectură partea vocală, aceea componentă paraverbală prin intermediul căreia se livrează date de ordin interior, mai exact, despre starea de spirit și despre cine este cel care comunică. Așadar, vocea poate fi privită și ca un fond care transmite și prin care urmează să se materializeze cuvântul, dar și ca un instrument de exteriorizare a unui bagaj lăuntric care însumează o serie de informații ce se pot afla în dezacord cu mesajul verbal.

Cu toate că vocea și cuvintele funcționează împreună, tendința este de a fi „mai atenți la cuvinte”⁷², existând pentru fiecare instrument de expresie un centru diferit de percepere și receptare. Componenta verbală a comunicării se adresează „aproape în exclusivitate minții care gândește. Sensul denotativ al cuvintelor este procesat digital, la rece, la nivelul cortexului cerebral. Doar unele sensuri conotative și semnificații abisale ale cuvintelor pot angaja senzorial și emoțional alte zone din creier”⁷³. În ceea ce privește elementele nonverbale,



70. *Ibidem*, p. 22.

71. *Ibidem*, p. 162.

72. Ștefan Prutianu, *Antrenamentul abilităților de comunicare*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 30.

73. *Ibidem*, p. 30.

voce și trup, „sunt adresate preponderent minții care simte și par a fi procesate la nivelul unor formațiuni mai primitive, mai reptiliene sau cel mult precorticale ale creierului”⁷⁴. Astfel, vorbirea de pe scenă, cuvintele și vocea ca materie primă care le fundamentează își propun să apeleze ambele moduri de decodare.

Dincolo de tendința de a ne îndrepta atenția spre conținutul verbal, „așezând cuvântul la temelia condiției umane”⁷⁵, se poate consemna necesitatea imperioasă a unui echilibru între mesajul vocalic și mesajul verbal. Altfel spus, o susținere a cuvântului din perspectivă paraverbală, un conținut interior livrat de voce pentru a valida logosul rostit pe scenă. Pe această corespondență și armonie cuvânt-voce se bazează vorbirea personajului care poate fi privită dincolo de formă, deoarece „vorbirea este imaginea spiritului; cum este omul, așa este și felul său de a vorbi”⁷⁶. Astfel, vom urmări traseul cuvântului, de la cel original, scris în textul dramatic, spre cel care definește prin rostire un mod al personajului de a vorbi și prin care se reflectă felul de a fi al acestuia. Vom creiona, așadar, laboratorul interior prin care cuvântul transmite conținut interior și nu doar informații.

2.2. Vocea „celuilalt”

Prin antrenament vocal, actorul dobândește o ușurință în a jongla cu elementele paraverbale care definesc vorbirea, căpătând un control asupra disponibilităților sale vocale. Acest control tehnic îi oferă posibilitatea de a-și adapta calitățile vocale unei tipologii sau unei stări, căutând o formă prin care se decodifică caracteristicile codate. Pentru a depăși acest nivel de aparență, este necesară o asumare interioară care să confere un adevăr lăuntric instrumentului de expresie, aceea cauză interioară care determină instrumentul expresiv



74. *Ibidem*, p. 30.

75. *Ibidem*, p. 31.

76. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *Comunicarea nonverbală*, ed. cit., p. 90.

ca un efect. Totodată, această codare interioară susține acea *unică coordonare* ca un nucleu ce declanșează organic *punerea în mișcare* a mijloacelor de exprimare. Depistarea și înrădăcinarea interioară a acestui *a fi* reprezentat și surprins exterior conduce, astfel, spre o voce care devine o *oglină* a interiorului personajului, a acelei *noi identități*.

Privind empatia ca un mecanism folosit în procesul de decodare și receptare, notăm faptul că aceasta „depinde în mare măsură de abilitatea de a interpreta comportamentul expresiv al altuia”⁷⁷. Actorul pornește în căutarea caracteristicilor personajului de la cuvântul scris, descifrând o tipologie cu ajutorul conexiunilor de tip *ca și cum*, găsim acel recognoscibil care conduce spre un stil specific noii identități. Fiecare nouă identitate, fiecare nou personaj se încadrează într-o tipologie umană și prezintă un comportament uman. Identificarea personalității și înscrierea personajului într-un tip de personalitate îi oferă actorului o pistă generoasă în abordarea noii provocări scenice, o perspectivă spre acea mobilare interioară autentică și veridică. Astfel, vocea reușește să devină un mijloc indirect de caracterizare a personajului, încadrarea personajului într-un tipar uman depășind nivelul de întruchipare prin fundamentarea lăuntrică a unor elemente specifice identității respective care se vor reflecta prin forma generată organic. Conturat astfel, personajul este pregătit pentru a se identifica cu el însuși, personajul. Din ceea *ce* spune personajul și modul în care spune reușim să găsim acel *cine* și felul de a fi, analizând, desigur, situațiile, relațiile, motivația.

Trecând peste nivelul de a da o culoare vocală nefiltrată interior, vocea apare ca o consecință a unor însușiri umane înmagazinate lăuntric, menținând acel echilibru între reprezentare și coordonare, între disponibilități probate și șlefuite tehnic și acoperirea și asumarea care să susțină expresia. În acest mod, se transmite către receptor un mesaj vocalic care devine un nucleu ce dezvăluie dedesubturi despre Sinele personajului care vorbește și se dobândește o voce care poate fi privită ca o suită de conținuturi și la care ajungem ca o formă de exteriorizare ce se creează viu, pe baza unui mecanism și nu doar pe baza



77. Apud Stroe Marcus, *Empatie și personalitate*, ed. cit., p. 14.

imitării. Totodată, această ghidare interioară coordonează și generează unitar și elementele metalingvistice, râs, plâns, tuse, oftat, strănutat etc., care țin tot de registrul paraverbal al comunicării, venind în completarea vorbelor și comunicând despre specificul personajului, mai exact, al tipologiei umane în care acesta se încadrează. Astfel, vocea, prin elementele sale specifice, reușește să codeze personalitatea, tipologia, dincolo de o formă și devine o reflectare a unui laborator de codare și asumare, o expresie *firească* a unor caracteristici umane descifrate și aprofundate.

2.3. Cuvântul viu – emoțiile „celuilat“

Căutând acel transfer psihologic specific fenomenului de empatie, nu putem să nu precizăm componentele acesteia reprezentate de „factura bimodală, ce implică o combinaire între viziunea cognitivă și cea afectivă“⁷⁸. În consecință, se poate consemna o altă susținere a cuvântului din perspectivă vocală, astfel încât acesta să reușească să devină un sunet articulat care să depășească nivelul logic și rațional și să transmită nuanțe de ordin interior care să emoționeze.

„În comunicarea umană, funcția expresivă sau emotivă dezvăluie stările interne ale emițătorului“⁷⁹, vocea și trupul fiind „principalele antene emițătoare“⁸⁰. Prezența acestei funcții surprinde un alt aport al componentei vocale ce îi conferă cuvântului capacitatea de a transmite idei și emoții prin adaptarea elementelor paraverbale prin care acesta se modelează și oferă posibilitatea de împărtăși acel rost interior. Prin prisma vocii, cuvintele alcătuite în frază reușesc să depășească ideea de simplă pronunție și enunțare și devin stimuli percepuți și interpretați de către spectator la nivel rațional și emoțional. Astfel, se poate decupa o dublă înțelegere a cuvântului, una la nivel auditiv și una la nivel lăuntric, prin capacitatea de a împărtăși prin prisma vorbirii și nuanțe ce țin de universul lăuntric al personajului, dincolo de acel bagaj informațional organizat în mesaj verbal.



78. *Ibidem*, p. 18.

79. *Ibidem*,

80. *Ibidem*.

Prin perfecționare tehnică și codare lăuntrică cuvântul scris ajunge la nivel de cuvânt organic, *viu*, prin conectarea celor cele trei componente, *trupul, gândul și sufletul* acestuia, discutate și aprofundate în capitolele anterioare, un cuvânt care reflectă un sunet articulat plăcut auditiv care se rostește sub amprenta unui gând declanșator și a unei stări de spirit asumată cu adevăr. Astfel, cuvântul rostit pe scenă se ființează și reușește să surprindă acel gând viu și acea trăire autentică prin care se stabilește o conexiune tridimensională între emițător și receptor, respectiv actor-actor și actor-spectator. Se stabilește, de asemenea, o corespondență între valențele interioare ale trăirii și elementele exterioare de reprezentare, un echilibru între recognoscibil, general valabil, validat și susținut lăuntric, între cele două CUM-uri care ajută la transmiterea unei idei și a unei componente afective, un CUM tehnic armonizat de unul lăuntric.

2.4. Cuvântul „celuilalt“ – de la „a fi“, „a gândi“, „a simți“, spre „a vorbi“

Din *cine* și *cum* ne apropiem de cuvântul care aparține acelei identități și dobândește o proveniență lăuntrică. Astfel, ajungem la felul de a vorbi de la asumarea interioară a unui bagaj interior ce surprinde un mod de a fi, a gândi și a simți. Prin această coordonare interioară, vocea livrează un cuvânt care comunică eficient prin validarea vocală oferită. Parcurgând etapele înmagazinării lăuntrice, se decelează acea cauză interioară care îi conferă cuvântului calitatea de a fi veridic, firesc și specific. Etapele propuse surprind pregătirea interioară imperios necesară înainte de a rosti cuvântul, astfel încât să se depășească nivelul de pronunție corectă, înglobând acel generator interior, acea coordonare care va gestiona întreg ansamblu de instrumente de expresie, fie de factură verbală, fie nonverbală. Se distinge astfel procesul interior care să controleze reprezentarea exterioară. Se poate construi, totodată, o metodă, un mecanism prin care să se realizeze un echilibru, o sincronizare între mobilarea interioară prin asumarea personalității, a gândului și a trăirii și reflectarea acestora la nivel de exprimare sau expresie.

Astfel, problemele de tehnică vocală și de dicție pot fi privite, gestionate și lucrute dincolo de problema somatică, căutând acea cauzalitate interioară care le generează.

Astfel, se poate distinge o dublă abordare a cuvântului scris care necesită a fi rostit ca urmare a unui act de creație și prin care se livrează informații de ordin interior despre gând, trăire, personalitate.

Bibliografie:

- CHELCEA, Septimiu; IVAN, Loredana; CHELCEA, Adina, *Comunica-rea nonverbală: gesturile și postura. Cuvintele nu sunt de-ajuns*, București, Editura Comunicare.ro, 2008.
- COBLEY, Paul, *Câte ceva despre semiotică*, traducere de Alexandra Olivotto, București, Editura Curtea veche, 2004.
- COJA, Ion, „Cuvântul e semn?“, în Lucia Wald (coord.), *Semantică și semiotică*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1981.
- COSERIU, Eugenio, *Introducere în lingvistică*, traducere de Elena Ardeleanu și Eugenia Bojoga, Cluj, Editura Echinoc, 1995.
- ECO, Umberto, *Limitele interpretării*, traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași, Editura Polirom, 2016.
- ECO, Umberto, *Tratat de semiotică general*, traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982.
- IONESCU-RUXĂNDROIU, Liliana, *Conversația: structuri și strategii: sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, București, Editura All Educational, 1999.
- IONESCU, Emil, *Manual de lingvistică generală*, București, Editura Bic All, 2001.
- IVAN, Loredana, *Cele mai importante 20 de secunde în comunicarea nonverbală*, București, Editura Tritonic, 2009.
- MACREA, D., *Contribuții la istoria lingvisticii și filologiei românești*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978.
- MCKAY, Matthew; DAVIS, Martha; FANNING, Patrick, *Mesaje: ghid practic pentru dezvoltarea abilităților de comunicare*, traducere de Adriana Orban, București, Editura All, 2016.
- MORRETTA, Angelo, *Cuvântul și tăcerea*, traducere de Mara și Florin Chirișescu, București, Editura Tehnică, 1994.
- NOICA, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1987.

- PAVIS, Patrice, *Dictionaire du théâtre*, Paris, Dunod Éditeur, 2019.
- PITAR, Mariana, *Textul injonctiv: repere teoretice*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2007.
- PRUTIANU, Ștefan, *Antrenamentul abilităților de comunicare*, Editura Polirom, Iași, 2004.
- SCHVEIGER, Paul, *O introducere în semiotică*, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1984.
- SFÎRLEA, Lidia, *Pronunția românească literară – stilul scenic*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1970.
- STĂNCIUGELU, Irina; TUDOR, Raluca; TRAN, Adriana; VASILE Tran, *Teoria comunicării*, București, Editura Tritonic, 2014.
- STROE Marcus, *Empatie și personalitate*, București, Editura Atos, 1997.
- TOBOȘARU, Ion, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.
- TOHĂNEANU, G. I., *Dincolo de cuvânt*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1976.
- ZDRENGHEA, Mircea, *Studii lingvistice*, Alba Iulia / Cluj-Napoca, Editura Altip/Editura Scriptor, 2014.

„SCARA LUI IACOB“ ȘI ROSTIREA SCENICĂ

Dan Alb

DOI 10.46522/CT.2021.01.03

Abstract

Jacob's Ladder and Scenic Discourse

Artistic creation (dramatic creation, by choice) restores a path between the everyday life and the celestial one, owing the fact that it is caught between manifestations of the material and those of the ephemeral. Dramatic creation actually wears itself to a shadow while it ascends and descends “Jacob's Ladder”, with backward-and-forward movements. Thus, theatre itself acquires a “theurgic” particularity as it magically materializes aspects of the spiritual world. On the one hand, it appeals to the discourse of the imaginary and, on the other hand, it calls down its shapes, which, according to Henry Corbin, could be seen within a utopian world that resides outside the human being.

Keywords:

theatre, imaginary, imaginal, interpretation, theurgy

Înțelegerea de timpuriu a dificultăților redării conținuturilor simbolice duce la ceea ce numim *creație artistică*, o creație liberă, prin definiție, de constrângerile logicii cotidiene și de cele ale raționalului pur, de limitările impuse de cuvântul scris sau de cel rostit, în ceea ce constituie conținutul lor imediat. Și asta pentru că, în creația literară și/sau artistică, de cele mai multe ori, se transmit nu doar informații (mesaje) cu privire la evenimente reale sau fictive, de acum sau de altădată, ci mai

ales un sens conotativ al acestora. Iar, de aici, se ajunge la o înțelegere rafinată a creației artistice, în întregul ei, fiind vizată, de regulă, o bogăție de nuanțe pe care autorul le-a subînțeles sau nu, dar care – *volens nolens* – sunt închise în structura „obiectului” creat. Mai pot fi luate în discuție limitările impuse de disponibilitatea cititorului de a înțelege mesajul și de a practica jocul intelectual al cunoașterii. Astfel, putem spune că o operă de artă nu transmite doar acel „ceva” restrâns la semnificația sa primă, ci, mai ales, o stare unică, metatextuală, care atrage *înțelegerea* (urmată de *cunoașterea* și *interpretarea*) celui care o receptează. Cu alte cuvinte, opera de artă (figurativă, scenică etc.) există atât prin prisma rezonanțelor afective pe care le provoacă, cât și prin invocarea unui metalimbaj (adică a unui discurs despre sine), analitic, profitabil „răspunsurilor” teoretice. Cu referire la arta actorului, Jerzy Grotowski spunea: „El (*actorul*) trebuie să fie capabil să dea viață, prin sunet și mișcare, acelor impulsuri care oscilează la frontiera între vis și realitate. Pe scurt, el trebuie să fie capabil să construiască propriul său limbaj psiho-analitic de sunete și gesturi, tot așa cum un mare poet creează propriul său limbaj de cuvinte”¹.

Trăirea scenică – dincolo și dincoace de cuvânt

Dificultatea limbajului cotidian de a reflecta zonele „rarefiate” ale spiritului – acele zone înnobilate cu un conținut semantic – ține de necesitatea conservării unei funcționalități a comunicării, de impulsul *logos*-ului de a-și prelungi influențele spre locurile comune, contingente, ale vieții. Pe de alta parte, în artă, chiar și atunci când discutăm despre teatru sau despre producțiile performative subsecvente (destinate unui grup de oameni anume adunați, ca să-l parafrazăm pe Camil Petrescu²), este părăsit dezideratul „agapei”, al întâlnirii, al colectivității, situație



1. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelci-Pătureanu, prefața de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998, p. 21.

2. V. Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1937: „[...] teatrul e un spectacol organizat, adică este o exhibiție al cărei obiect este o întâmplare reprodusă în fața unei asistențe numeroase în genere convocate.” (p. 23).

în care arta, în diferitele sale variante expresive, nu se mai adresează grupului, ci insului. În acest caz, trăirea – aplicată unui singur individ – nu mai face obiectul transmiterii de informații, fiindu-și „suficientă sieși“, iar limbajul artistic, oricât ne-am strădui să-l redirectionăm altminteri, nu tinde să devină comun creatorilor și receptorilor operei, întrucât se va adresa ființei și nu grupului social, adică insului pentru care există sens doar în ceea ce arta (de)limitează și nu în ceea ce ea se înscrie ca repetiție. De exemplu, într-un spectacol nu se transmit (verbal sau prin orice alte mijloace) doar semnificații ale unei conjuncturi dramatice, ci, dincolo de asta, și „înțelegeri“ corijate ale lumii în care trăim, care se pliază pe credințele, opțiunile, trăirile, idealurile, traumele etc. individului și nu pe cele ale spectatorilor, în ansamblul lor. Este vorba aici despre o trăire unică, irepetabilă, o trăire imposibil de reprodus prin mijloacele *mimesis*-ului. Iar acest mod unic de receptare a creației artistice – care vizează, în mod explicit, o trăire emoțională a „evenimentului“ – ține, în bună măsură, de accesul la un limbaj de dincolo de cuvinte, de dincolo de sintaxă, un limbaj aparent haotic, și asta pentru că acesta nu este organizat după criterii și norme asumate, după reguli obișnuite. Pe scurt, vorbim despre un *logos* preluat în interiorul unor structuri continuu reconfigurate și care sunt recunoscute în *senzația de armonie* a lucrurilor lipsite (în aparență) de sens, o senzație pe care privitorul (sau spectatorul) o trăiește exclusiv în timpul receptării creației.

Aceasta stare, percepută uneori ca exaltare, denotă o congruență internă cu ceva ce nu poate fi definit rațional, dar care reușește, cumva, să comunice cu înconștientul, îmbunătățindu-i condiția. Preluând o metaforă biblică, se poate face o comparație a nivelurilor de agregare a conținuturilor lumii acesteia cu cea care are loc pe diferitele trepte ale *scării lui Iacob*, cea care, pe de o parte, duce la *Cer*, pe de altă parte, coboară „îngerii“ în lumea (in)vizibilă a oamenilor. Dacă privim fiecare treaptă ca pe un nivel de asamblare a informațiilor receptate, rezultă un grad de complexitate din ce în ce mai ridicat, pe măsura îndepărtării de sensul originar a ceea ce ele pur și simplu comunică. Se ajunge, în planuri diferite de reconfigurare a realității, dar și la înțelesuri care ocolesc

raționalul sau sensul comun, pur funcțional, propriu lucrurilor învederate. Prin renunțarea la caracterul utilitar, se creează premisa dezvăluirii acelor lucruri, mai subtile, care fac obiectul „vorbirii interioare“ și care, în mod curent, sunt „alungate“ în zona inconștientului, acolo de unde ele vor irumpe, din când în când, sub forma așa-ziselor pulsioni primare, necontrolate (dacă e să acceptăm o direcție psihanalitică). Or tocmai acest caracter necontrolat face ca ele să își păstreze atât autenticitatea, cât și ordinea interioară, chiar în lipsa „disciplinei“ pe care o impun cuvintele și rostirea lor. Această stare originară, numită uneori „de grație“, urmează reguli care nu sunt deceleabile în realitatea imediată și nici sub imperativul unei ordini raționale a lucrurilor (cu alte cuvinte, cea care urmărește, mai ales, caracterul funcțional al acestora). De aceea, grila de observație trebuie să fie diferită, dând naștere la forme noi de *agregare* a atenției, dar și la modalități diferite de organizare a percepției și de traducere a acestora în înțelesuri particulare. Fiecare treaptă a „scării“ ne face atenți la metaforele invocate, dar și la un nivel de complexitate a vieții care ne îndepărtează de cotidian și ne apropie de o interogare a absolutului. Rămânând în spațiul expresiei metaforice, putem spune că îngerii care urcă și coboară ne pot indica dublul sens al comunicării, între *aici* și *acolo*, între *vizibil* și *invizibil*, între *om* și *Cer*.

Ritual – imaginar – imaginal

Faptul ca Iacob visează, ne indică și calea de acces la înțelesurile oculte de cotidian. Ele nu pot fi revelate decât prin abandonare de sine, prin îndepărtarea cenzurii impuse de rațional. Contactul cu acel *mundus imaginalis*³ descris de Henry Corbin (iar, înaintea lui, de Suhrawardî), regăsit în toată mistică, mai ales în cea islamică, nu poate fi realizat prin mijloace ale cunoașterii raționale, de tip dialectic. Formele predilecte de înțelegere și apropiere a înțelesurilor simbolice sunt, în special, de tipul ritualurilor, al ceremoniilor, al incantației, al mantrelor etc.



3. V. Henry Corbin, *Mundus imaginalis or the imaginal and the imaginary*, Ipswich, Golgonooza Press, 1976.

Ierarhia treptelor pare să indice, de asemenea, niveluri de înțelegere diferite, pe care intelectul le poate sonda, pe măsura apropierii de absolut. Odată cu abandonarea sensului, infinite forme de organizare a spiritului își revelează potențialitatea, din care, ulterior, se agregă, abstract, noi forme de manifestare. Prilej de înălțare a spiritului, aceste noi forme, lipsite de constrângeri, fac un dublu circuit: pe de o parte, sunt proiecții ale unei lumi care se gândește pe sine, fixând în absolut viziuni ale ei înseși, pe de altă parte, ele se întorc, pe un traseu descendent, transformând lumea din care au fost create. Astfel, se poate realiza un circuit de la acel *mundus imaginalis*, creat de mistică persană, la lumea ideilor pure (kantiene), iar, de aici, la inconștientul colectiv de care vorbea Jung ș.a.m.d. Între noi și aceasta lume, există ridicată, așadar, „scara lui Iacob“, ca prim instrument de a transmite înțelesuri spre ambele lumi (cea vizibilă și cea invizibilă), însă prin mijloace care depășesc anvergura limitată a cuvintelor, în sensul lor strict, de purtătoare ale unor semnificații ușor recognoscibile. Dacă luăm, ca exemplu, celebra formulă „abracadabra“, care ar produce efecte fizice în lumea vizibilă, este evident că nu transmite semnificația logică a cuvântului, ci, așa cum înțelege mistică din toate timpurile, doar modul în care utilizăm „cheia“ (sau formula magică), conectând logოსul la o structură a unei lumi imaginale (așa cum o definește Andrei Pleșu în *Despre îngeri*: „o lume care subzistă și se exprimă ca imagine“⁴), în fine, cu o formă specifică de manifestare, perceptibilă doar prin simțuri. Cu alte cuvinte, lumea se creează prin cuvânt, însă nu prin cuvântul ca purtător de semnificație, ci prin rostirea acestuia (prin *sunet*), producând efecte în lumea sensibilă. Este unul dintre mesajele pe care Antonin Artaud le subliniază în *Teatrul și dublul său*: „Teatrul care nu se găsește în nimic, dar folosește toate limbajele: gesturi, sunete, cuvinte, foc, strigăte, se regăsește exact în punctul în care are nevoie de un limbaj ca să se manifeste“⁵.



4. Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 58.

5. Antonin Artaud, „Teatrul și cultura“, în: *Teatrul și dublul său, urmat de Teatrul lui Séraphin și de Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, p. 13.

Fundamentul teurgic al creației teatrale

Sufletul mistic rus, prin sensibilitatea aparte care îl caracterizează, intuiește și dă glas suferinței provocate de „îndepărtarea de Dumnezeu“, prin clivajul dintre structurile intime ale personalității, cele ținând de natura fundamentală a omului și tipul de personalitate născut sub imperativul funcționalității, mai ales sociale, care face ființa umană să își poată atinge scopurile, în relația cu ceilalți, însă cu prețul renunțării la sine. Tristețea care rezidă din percepția dizarmoniei dintre om și absolut, dintre scopurile sale și împlinirea metafizică de altă natură, nu își găsește rezolvarea decât în artă, înțelegând nu doar ca expresie manifestă în forme consacrate, dar mai ales în forme de expresie singulare, poate stranii, ale fiecărui individ în parte. „Arta“ oricărui individ, ca într-un fel de estetică a urâtului, devine chiar forma „aberrantă“ de manifestare a eului propriu, necenzurat, răspunzând unor pulsuni primare, uneori hidoase, însă autentice.

Caracterul votiv transpare dincolo de cenzura morală, prin actul autentic original, care se vrea ofrandă a unui suflet nestingherit de bariere sociale sau de alta natură, exprimând o puritate originară, chiar dacă neconformă cu lumea, așa cum este ea structurată de convenții. Omul tânjește după forme de expresie care nu îi sunt la îndemână, pentru că, prin funcționalitate, el pierde înțelesuri, care însă, paradoxal, rămân parte a Ființei lui, devenind limbaj, greu traductibil, încifrat, din perspectivă rațională, un „limbaj“ al inconștientului. Diferența dintre cele două – mai ales neputința de a accede la limbajul inconștientului, pentru a dialoga cu absolutul – naște suferința, resimțită cel mai adesea ca neputință de a da curs unei vieți plene, unitare, de natură să ne împlinească la un nivel diferit de cel al unei simple realizări sociale, materiale sau de alta natură. Tăcerea „surdă“ a inconștientului este resimțită ca durere psihică a neîmplinirii, pierderea scopului de a crea frumusețe, armonizând formele cu esențele care le generează, structurând dinamica personalității în acord cu imperativele unei vieți lăuntrice profunde, integratoare în „marea ecuație universală“.

Frumosul – între *dat* și *construct*

Frumusețea însă nu este un apanaj al formelor, ci, în egală măsură, ea se naște din „acorduri interioare“ care așază ființa, sporadic, în congruență cu acel ceva dincolo de noi, pe care cei mai mulți îl numesc Dumnezeu. Fără a-i da o conotație exclusiv religioasă, ci, mai ales, una mistică, spirituală, ideea de Dumnezeu acoperă cel mai bine, în sens larg, aspirația omului spre transcendent, spre acel ceva de care simte că aparține și care îl împiedică să își găsească locul și împlinirea. Calea de acces spre absolutul a cărui intuiție o avem cu toții suscită abordări din cele mai diverse, toate încercând să decodifice un soi de „metalimbaj“ al universului, în conjuncție cu natura umană, „ruptă“ de semnificațiile primare, de înțelesuri și sensuri care fac mai puțin parte din personalitatea funcțională, adaptativă, a omului de astăzi.

Limbajul arhaic, original, al nucleului ființei umane, care este inconștientul, precedă limbajul articulat, care l-a înlocuit, eliminându-l, creând bariere greu de surmontat în a accede la conținuturile acestuia, fără recursul la metode inedite, derutante, dar care fac posibilă descoperirea, în parte, a unor sensuri și semnificații proprii inconștientului. Armonia formelor exterioare cu imperative stabilite de inconștient rezidă în percepția frumosului și într-o aliniere a acestora cu reprezentări ale lumii vizibile, sau cu idei clar definite prin limbaj articulat, naște sentimentul de frumos și aduce ființa umană în starea de împăcare cu sine, acea împăcare pe care misticii o asociau extazului.

„Frumusețea va salva lumea“, spunea Dostoievski, rezumând admirabil demersul amplu al omenirii de căutare a sensului, nu doar în perfecțiunea formelor, adică într-un estetism sumar, ci într-o congruență cu sinele, pe care suntem nevoiți să o realizăm, ca să putem să ne „vindecăm“ de starea conflictuală cu noi înșine. „Intenția actului creator artistic este teurgică“, spunea Berdiaev, revelând o cale de acces, o posibilitate de accesare a inconștientului prin artă, dar și o finalitate așteptată, o „vindecare“ a sinelui, prin exprimare.

Vehiculând conținuturi simbolice și nefiind supus unei logici raționale, inconștientul reclamă intervenția artei pentru a se face înțeles, creând forme și structuri mentale, definite cel mai adesea ca producții ale imaginarului. Ele nu sunt însă fără sens, ci „vorbesc“ de o lume diferită, o lume posibilă, care așteaptă să fie creată. De aceea, rolul creației teatrale este considerabil, ea posedând, față de alte forme de creație artistică, o versatilitate care îi permite să nuanțeze, să creeze infinite variațiuni, să exprime conținutul simbolic în foarte multe feluri, îmbinând moduri de expresie diferite, ținând de vizual, verbal, auditiv etc., dar și de mijloace subtile de percepție, cum sunt emoțiile. „Calea regală“, însă, prin care se nasc forme ale lumii sensibile, rămâne Cuvântul, înțeles nu doar ca vehicul al semnificației lucrurilor, ci și ca forță creatoare, ca mijloc de traducere a simbolurilor care nasc forme ale lumii vizibile.

Există, în actul rostirii, o puternică încărcătură filosofică, religioasă și, nu în ultimul rând, una curativă, exploatată de toate marile curente de gândire ale omenirii. Depășind sensul original al vorbirii, de a transmite reprezentări ale lumii vizibile, Cuvântul a devenit (a redevenit) forță, prin puterea de a crea impresii și de a modifica stări de conștiință, vehiculând idei abstracte cu efect în concret, asociind caracterul demiurgic, de imitare a actului creației, cu cel perfect uman, material, de schimbare a lumii fizice. Depășind sensul de purtător al semnificațiilor simbolice, cuvântul și-a recăpătat abilitatea de a schimba lumea în mod direct, prin rostire, așa cum recunosc toate marile religii. În „*philosophia perennis*“ a oricărei epoci, regăsim nevoia de a schimba arhitectura lumii, de a transforma un loc „neprietenos“ și rece, apropiindu-l de celest, cu scopul bucuriei care se creează, prin apropierea de divin, prin imitarea formelor arhetipale. Incantația, mantrele și, mai apoi, în creștinism, rugăciunea nu au doar rolul de a transmite încărcătura lor semantică, uneori greu de deslușit; ele devin „porți“, făcând acel ceva, illogic, dar seducător, care este schimbarea. „Transformați-vă prin înnoirea minții voastre“, zice cel mai gnostic dintre apostoli, Sfântul Pavel, cel care face din Cuvânt un prilej de sărbătoare a spiritului, dincolo de mesaj și limitările impuse de sens, apropiindu-l de Frumusețe, în detrimentul semnificației.

Etosul lumii relevă, de timpuriu, un soi de „metalimbaj“, cel al săvârșirii, al creației prin abandonarea logicii, o dezvelire a lumilor superioare, fără necesitatea de a o îmbrăca în sensuri comune, inteligibile, adăugând cuvântului mijloace de expresie din categoria sacrului. Gesturile rituale, dincolo de încărcătura simbolică a mesajului pot fi privite ca mijloc de exprimare a unui interior profund, care păstrează nostalgia originilor. Amintirea unui trecut incert, de dinainte de logică, naște fiorul mistic și conflictul interior al neputinței de a se elibera.

Ceea ce reușește creația teatrală este să descătușeze ființa de sensul comun, impus prin normative ale societății și calchiat imperfect pe structura arhaică a psihicului uman, reconciliindu-l cu acele structuri și forme ale unei lumi supra-sensibile, din care ne nutrim și către care tindem în cele mai ascunse dintre pulsuni, dar și în cele mai nobile idealuri și în cele mai frumoase forme de manifestare pe care spiritul uman le concepe. Rolul „tămăduitor“ al artei scenice începe cu acceptarea non-sensului, a operațiilor ilogice și continuă cu generarea frumosului prin revelarea acelor căi ale inconștientului care aduc la suprafață conținuturi simbolice, armonizându-le cu personalitatea celui care tânjește la absolut. În acest sens, arta devine teurgie, mijloc de rezolvare a conflictului cu sine însuși, prin evocarea lumii de dincolo de noi, fapt aducător de liniște interioară.

Bibliografie:

- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelci-Pățureanu, prefața de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998.
- PETRESCU, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II“, 1937.
- CORBIN, Henry, *Mundus imaginalis or the imaginal and the imaginary*, Ipswich, Golgonooza Press, 1976.
- PLEȘU, Andrei, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003.
- ARTAUD, Antonin, „Teatrul și cultura“, în: *Teatrul și dublul său, urmat de Teatrul lui Séraphin și de Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura

ARTA EXCESULUI ȘI A COMPROMISULUI

Adriana BOANTĂ

DOI 10.46522/CT.2021.01.04

Abstract

Art of excess and compromise

An investigation of the codependent relationship between the work-author-commanditaire and its implications circumscribed to the „new order“, imposed by the grid of values established by the political-cultural context during the communist totalitarian regime.

Keywords:

ideology, propaganda, visual art, homage art, kitsch

[...] atunci când oamenii întorc spatele minciunii, minciuna încetează pur și simplu să mai existe. Aidoma unei maladii contagioase, ea nu poate exista decât cu concursul oamenilor. (Aleksandr Soljenițin, *Nu trăiți în minciună*, 1974)

A semenea tuturor regimurilor totalitare, și cel comunist a inițiat, odată cu preluarea puterii, o politică a excesului, susținută de o campanie agresivă de impunere a propriei ideologii, instituind măsuri draconice de control. Aplicate *sistematic* atât persoanelor fizice (intelectualității, în mod special), cât și instituțiilor, acestea vizau „dezagregarea societății civile“¹, distrugerea sistematică a fibrei identitare



1. Jean-François Soulet, *Istoria comparată a statelor comuniste din 1945 până în zilele noastre*, trad. Silvia Albișteanu și Ana Zbarcea, colecția „Historia“, Editura Polirom, Iași, 1993, p. 43.

și crearea unei noi „mitologii“ sau, mai bine spus, a unei „contra-mitologii“. Desacralizarea este, așa cum, de altfel, remarca Mircea Eliade, semnul unei societăți aflate în derivă: „Străbatem o criză a sacrului, o dezintegrare a unei bogate structuri simbolice, odinioară instituționalizată și astăzi efectiv consumată. Acordul perfect între subiect și obiect, care se reflectau unul într-altul, nu mai există“².

Potrivit politologului american Murray Edelman, atunci când în ecuația puterii intră factorul ideologic, miturile nu se dezvoltă doar ca simple ficțiuni, ci devin credințe acceptate pe scară largă³. Mitologia puterii utilizează un instrumentar persuasiv care mizează, aproape invariabil, pe factorul emoțional, eludând aproape în totalitate aspectele raționale.

Academicianul Mircea Malița identifică „șapte păcate capitale“ care contribuie la statuarea acestei „contra-mitologii“ ce domină spațiul totalitarist românesc: „detronarea rațiunii“, „denigrarea civilizației“, „dispariția universalității“ și proliferarea „particularismului comunitar“, „obnubilarea comunicării“, „adevăr consensual“, și „multiplicitatea ireconciliabilă de practici discursive și sociale“⁴, cărora le-am putea adăuga reformularea canoanelor estetice, prin alterarea modelului de reprezentare.

Desigur, comunismul nu s-ar fi putut afirma, impune și menține în absența unui sistem coercitiv și punitiv, care a dat naștere unui așa-zis „terorism de stat“, în expresia lui Ernesto Garzón Valdés, fenomen care se manifestă pe trei direcții: impunerea ideologiei partidului unic; înființarea unui organ propagandistic performant care să legitimeze și susțină necondiționat mesajul politic; înlăturarea non-afiliaților



2. *Apud* Pierre Brunel, Frédéric Mancier, Matthieu Letourneux (coord.), *Miturile secolului XX*, vol. 2, traducere de Sanda Oprescu, București, Editura Univers, 2003, p. 398

3. Murray Edelman, *Politica și utilizarea simbolurilor*, traducerea de Ruxandra Nichita, colecția „Opus“, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 101.

4. Mircea Malița, *Zece mii de culturi, o singură civilizație – spre geo-modernitatea secolului XXI*, prefața Ricardo Díez-Hochleitner, București, Editura Nemira, 1998, p. 101-107.

partinici și combaterea oricărei forme de insubordonare. „Terorismul de stat“ a fost întreținut prin activarea unui aparat represiv, bazat pe o fermă „disciplină interioară“, creat pentru consolidarea regimului, dar mai ales pentru intimidarea oricărei forme de disidență venită din partea oponentilor și a societății, în general.

La rândul său, în consemnările diaristice cuprinse în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, scriitorul Ion D. Sîrbu descrie cu luciditate și acribie mecanismul prin care acționează regimul comunist, al cărui sistem triadic format din *frică*, *foame* și *forță* a sufocat societatea și smintit conștiințele. Acționând ca o veritabilă „triadă a răului“, comunismul a răsturnat sisteme de valori și credințe care păreau imuabile – „ne mutăm de pe ancestrala frică de Dumnezeu pe *frica* de vecin, prieten, milițian. De pe *foamea* de adevăr, pe foamea de mâncare, de pe speranța de mâine, pe speranța de pâine“⁵.

Megalomania, egocentrismul, setea de putere, fanatismul ideologic sunt patru trăsături definitorii ale *excesului* care se încuibase adânc în toate structurile sociale⁶. În acest context, cultivarea imaginii de sine, și tot ce a însemnat mecanismul propagandistic care a dat naștere cultului personalității, asociat imaginii prezidențiale, apare ca o strategie compensatorie pentru a camufla actele de abuz. „Mitul salvatorului“ – surprins de Raoul Girardet în lucrarea *Mituri și mitologii politice* – apare frecvent în discursul politic al propagandei. Definitorie pentru societățile totalitare, noua mitologie modifică radical raportul dintre putere și imaginarul politic.

Imagina puterii devine un construct care are la bază o ideologie controlată și impusă de propagandă, prin intermediul artei, prin care se încerca crearea unei noi iconografii, ca strategie compensatorie menită să camufleze lipsa de consistență și de legitimitate a unui sistem abuziv. Prin



5. Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, vol.2, *Exerciții de luciditate*, Editura Scrisul Românesc, 1993, p. 310.

6. Referindu-se la tortionarul său Eugen Țurcanu, scriitorul Paul Goma face în *Patimile după Pitești*, un portret cutremurător al „reeducatorului“, „olarul“ său din „Iadul“ de la Pitești, un personaj demonic marcat de nebunie și grandomanie.

pârghiile politice pe care le folosește ca instrumente de control și persuasiune de care dispunea, Propaganda a reușit să edifice o (supra)realitate, o lume distopică, prin care istoria este suprimată și realul este confiscat, fiind înlocuit cu o suprarealitate. O „irealitate“, zugrăvită în chip ideal, în care imaginea devine „un instrument de condiționare, de opri-mare, într-un cuvânt, un înlocuitor al violenței“⁷.

Edelman pune în evidență dinamica grupurilor în societățile opresive, remarcând inversarea raportului de dominare între grupul majoritar și cel minoritar. Astfel, grupul mic (*Partidul*), prin pârghiile de putere pe care le deține, își însușește în mod abuziv bunurile comune pentru a le aservi intereselor partinice, în timp ce grupul majoritar (societatea) este privat de drepturile legitime, fiind pus în imposibilitatea de a-și apăra drepturile.

Falia creată ca urmare a mișcărilor *tectonice politice* a împărțit societatea românească între un „Noi“ aservit *in corpore* Partidului, căruia i s-a interpus un iluzoric „Ei“, de gherilă, format din cei care au refuzat înregimentarea. În acest context, trebuie subliniat rolul jucat de „rezistența“ culturală și artistică formată din scriitori, regizori, artiști vizuali, sculptori, arhitecți etc. Într-o mare de adaptabili, de „căldicei“⁸, damnații au așteptat bovaric „liberalizarea“ ideologică și „dezghețul“ dejist, asumându-și *da capo* rolul de „element pierdut“⁹ sau, în cel mai bun caz, statutul de exilat. Ei nu au legitimat regimul opresiv, refuzând procesul de reeducare sau asimilarea prin „colectivizarea“ artistică. Strigătul lor a reprezentat furia omului care refuză „ubuizarea“ sau „rinocerizarea“. „Violența nu-și așază laba grea nici în fiecare zi, și nici pe fiecare umăr; ea nu cere de la noi decât supunerea noastră la minciună (...) cheia eliberării



7. Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginariile politicului*, trad. Ionel Bușe și Laurențiu Ciontescu-Samfireag, București, Editura Paideia, 2005, pp. 61-62.

8. *Apud* Dostoievski, *Idiotul*, cap. *La Tihon* (*Spovedadia lui Stavroghin*), trad. Nicolae Gane, Iași, Editura Polirom, 2011, p. 905.

9. *Apud* Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940-1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și comuniști*, seria „Clar Obscur“, București, Editura Compania, 2005, p. 413.

noastre: refuzul de a participa personal la minciună! Puțin importă dacă minciuna acoperă totul, dacă ea devine stăpână peste tot, să fim refractari cel puțin asupra acestui punct: să nu devină prin mine. Căci atunci când oamenii întorc spatele minciunii, minciuna încetează pur și simplu să mai existe. Aidoma unei maladii contagioase, ea nu poate exista decât cu concursul oamenilor¹⁰.

În planul creației, mesajul ideologic a condus la parazitare artei și la deconstruirea grilei esteticii, prin impunerea modelului unic: *realismul socialist* (concept impus tuturor țărilor din fostul bloc comunist): „Realismul socialist se vrea o oglindă a unei realități inexistente... De vreme ce trebuie afirmată irealitatea drept singura realitate, trebuie menținute toate trucurile iluzionismului fotografic. Tablourile sunt confecționate în maniera panoramelor din secolul al XIX-lea, pentru ai da spectatorului impresia că se află acolo... Arta devine irealistă pe măsura «realismului» său și farmecul său se reduce la tehnica sumară a celui care așază decoruri la *Hollywood*... Atât de perfect se simbolizau unul pe celălalt realismul socialist și Partidul – estetica acționând prin mijloacele politicii și Partidul acționând în mod estetic –, încât ele nu au putut niciodată să se despartă¹¹.

Începând cu anii '70, după „Tezele“ din iulie, strategia cultural-politică a fost dominată de noile realități ideatice reprezentate de *umanismul socialist*, impus ca direcție oficială de reprezentare în artă, al cărui caracter ilustrativ-didacticist urmărea educarea masele în spiritul valorilor socialiste. „Literatura noastră, literatura societății socialiste, participă direct la vasta ofensivă ideologică pentru formarea conștiinței noi, socialiste, și lichidarea influențelor educației și moralei burgheze¹².

Noul realism socialist glorifica trecutul istoric al poporului român sau „fabrica“ istoria ipostaziindu-l pe „Conducătorul suprem“ ca pe un om providențial, aidoma marilor



10. Apud Alain Besançon, *Originile intelectuale ale leninismului*, trad. Lucreția Văcar, colecție: „Seria Alain Besançon“, București, Editura Humanitas, 2007, p. 358.

11. *Ibidem*, p. 354.

12. *Secolul 20*, ianuarie, 1961.

personalități ale istoriei, cu descendență nobilă. Tocmai de aceea una dintre direcțiile privilegiate în artă a fost cea de tip monumental: pictura murală și sculptura monumentală. Prin conținutul tematic, soluțiile tehnice și rezolvările plastice, aceasta completează și subliniază în aceeași manieră stilul excesiv, specific „esteticii” *realismului socialist*.

Mulți artiști își asumă ghidajul ideologic, „programul estetic” oficial, stimulați de sume consistente primite din partea autorităților, prin așa-zisele „ajutoarele de creație” și de numărul mare de comenzi venite din partea „Comitetului pentru artă” din cadrul Ministerului Culturii. Pentru a o analiză a modului în care imaginarul politic devine obiect și subiect al adulației publice, trebuie să ne îndreptăm analiza către sursa principală de diseminare a mesajului ideologic, și anume artele vizuale care reflectă poate cel mai clar iconografia puterii. „Faptul că de atâția ani, aproape șase, nu am folosit cinematograful arată cât de needucați suntem, ca să nu o spunem direct, proști. Arma asta, care urlă să fie folosită, e cel mai bun instrument al propagandei politice sau orice formă a propagandei doriți, o propagandă accesibilă oricui, care rămâne în minte...”¹³, remarcă Lev Troțki în controversatul articol „Vodka, Biserica și Cinematograful” apărut în iulie 1923, în publicația *Pravda*.

Un număr impresionant de cărți, publicații, programe și comitete, precum *Cultura poporului*, *Îndrumătorul cultural Programe de brigăzi artistice de agitație*, *Îndreptarul Instructorului Brigăzii Artistice de Agitație*, *Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă*, *Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă*, se ocupau cu educația socialistă a maselor, reflectând activitatea cultural-educativă a partidului, dar și urmărind să „îndeplinească misiunea de onoare de a fi cronicarii acestui timp de grandioase și cutezătoare înfăptuiri”, peste care veghea, imperturbabil „efigia prestigioasei personalități, cel dintâi și cel mai iubit fiu al țării (Nicolae Ceaușescu s.m.)”.¹⁴ „Alegându-l să-i conducă destinele,



13. Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, Londra, I.B. Tauris, 2009, p.35.

14. Fragmente din *Scrisoare adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu de către Consiliul de Conducere al UAP și Comisia de Cenzori*, 1978, publicată în revista *Arta*, nr. XXV/1978, pp. 8-9.

poporul a ales pe cel mai bun fiul al său, călăuză energică și inspirată, luminată de ceea ce e mai înălțător în trecutul național [...]. Nicolae Ceaușescu reprezintă ceea ce e mai bun în noi, iar această aniversare (n.r. – dictatorul împlinea frumoasa vârstă de șaiszeci de ani) este o mare sărbătoare a întregului popor (Sabin Bălașa, *Teatrul*, nr. 1, XXIII, ianuarie 1978).

Desigur, principalele publicații din România, *Scânteia*, *Arta plastică* și *Secolul 20* – „o revistă de literatură mondială contemporană, a cărei trebuință și însemnătate e de la sine înțeleasă, într-o cultură națională înfloritoare, dornică de a primi și răsfrânge imaginea prezentului în lume”¹⁵ – vor dedica spații largi declarațiilor lui Nicolae Ceaușescu susținute în cadrul *Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român*, privind diversificarea și „liberalizarea” formelor de exprimare, câștigarea unei aparente „autonomii”, prin limitarea parțială a libertății artistului în alegerea subiectelor abordate, câtă vreme acestea reflectă prezentul glorios: „[...] Artei și literaturii le sunt proprii preocuparea pentru înnoire și perfecționarea creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri [...] este necesar să se creeze în diferite stiluri. Putem spune creatorilor de artă: alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai. Redați realitatea cât mai variat.”¹⁶

Potrivit programului editorial, publicat în primul număr al revistei *Secolul 20*, textele din literatura străină (poezie, proză scurtă, traduceri, fragmente de roman, piese de teatru ș.a.m.d.) publicate în revistă vor fi analizate potrivit grilei de interpretare și selecție oficială, în „spiritul marxism-leninismului, supunând unei critici științifice, combative, ideologia burgheză, sub toate formele ei”.

Revista *Secolul 20*, la fel ca multe alte publicații, a încercat să supraviețuiască cenzurii prin adoptarea în paginilor ei a textelor care, într-un limbaj de lemn, glorifica regimul



15. *Secolul 20*, ianuarie 1961.

16. Fragment din *Raportul Comitetului Central* prezentat de Nicolae Ceaușescu la *Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român*, publicat în revista de literatură universală (editată de Uniunea Scriitorilor din RPR) *Secolul 20*, anul V, nr. 7-8, iunie-iulie, pp. 4-5.

comunist și pe secretarul general al partidului, Nicolae Ceaușescu. În editorialul *Perspective*, apărut în revista *Secolul 20* la aniversarea a cinci ani de la apariția primului număr al publicației, redactorul-șef Marcel Breslașu scria: „*Secolul 20* se va strădui și pe viitor să țină pasul vieții și al vremii” și deschide paginile revistei cu „prețioasele îndrumări date artiștilor și literaților de către secretarul general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu”¹⁷. Desigur, compromisul (calculat) făcut de redacție a avut o miză mult mai importantă: publicarea în paginile revistei a adevăratei literaturi și a artiștilor plastici importanți ai vremii: „Cred că n-a existat scriitor important pe plan mondial, care să fi adus ceva nou și vrednic de atenție în literatura lumii de care *Secolul 20* să nu se fi ocupat, pe care *Secolul 20* să nu ni-l fi prezentat măcar sumar” – precizează Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor, cel care a contribuit substanțial la nașterea revistei *Secolul 20*. Primul număr, apărut în 1961, a fost editat de Uniunea Scriitorilor, fiind o revistă de literatură universală, din a cărei redacție făceau parte Maria Banuș, Mihai Beniuc, Savin Bratu, Marcel Breslașu, Paul Georgescu, Mihnea Gheorghiu, Eugen Jebeleanu, Mihai Novicov, Zaharia Stancu și Tudor Vianu, iar începând cu numărul 1981 ea devine o revistă de literatură universală, arte, dialog al culturilor.

Aceeași politică a compromisului, transformată în strategie de supraviețuire va fi adoptată și de revista *Arta*. Prezența în paginile revistei a câtorva articole rezervate *propagandei* și promovării politicii oficiale, alături de reproduceri după lucrări ale artiștilor oficiali, a asigurat supraviețuirea publicației în condițiile grele impuse de regimul opresiv. Apărută în 1954, *Arta* a rămas, până la căderea regimului comunist, singura revistă din România dedicată aproape exclusiv reflecției critice a fenomenului artelor plastice contemporane.

Cele mai importante voci ale criticii de artă din România au contribuit timp de șase decenii la conținutul editorial al revistei: Dan Grigorescu, Vasile Drăguț, Ion Frunzetti, Amelia Pavel, Răzvan Theodorescu, Mihai Drișcu, Anca Arghir, Olga Bușneag, Virgil Mocanu, Marius Tătaru, Ioana Vlasiu, Alexandra Titu,



17. *Secolul 20*. nr. 7-8/ 1965, p. 9.

Radu Procopovici, Andrei Pintilie, Gheorghe Vida etc. – transformând revista *Arta* în principala platformă de promovare pentru toate generațiile de artiști: consacrați și debutanți, deopotrivă.

Arta excesului

Controlată ideologic, lumea artei, dominată de favoritisme, frică și frivolitate, o combinație între iluzionism și oportunism veleitar, pune în scenă un spectacol *kitsch* cu scenotehnică și figurație impresionantă care colează ca într-un imens tablou constructivist: uzine mamut, schele precum arcele butante, câmpuri mănoase, poporul muncitor entuziast.

Politizarea discursului estetic a generat o acumulare impresionantă de produse artistice și pseudo-artistice (*kitsch*), care a dat naștere unei iconografii oficiale de proporții *pan-tagruelice*. În arta omagială, retorica propagandistică devine mai importantă decât stilistica și discursul estetic, iar cele mai evidente manifestări ale acesteia se regăsesc în portretistica, arta statuară și artele decorative din perioada (supra) realismului socialist. Acesta includea în primul rând portretele ctitorilor „Epocii de aur“, Nicolae și Elena Ceaușescu, dar și ilustrări ale momentelor-cheie din trecutul și prezentul glorios al Partidului Comunist Român.

„Noua realitate“ se reifică din rândurile de istorie, selectate după criteriile subiective, care, odată alăturate, deformează, falsifică, confiscă istoria, prin decupajul sau surplusul adăugat informației prime. Amplificarea unor evenimente sau inventarea lor, cultivarea detaliului minor, care căpăta dimensiuni hiperbolice, și a construcțiilor alegorice, au alimentat nenumăratele „fantasme ale imaginației colective“¹⁸, remarca Véronique Richard.

Producția de obiecte artistice urmează direcțiile marxiste potrivit cărora se „creează nu numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect. „[...] Ea (producția, s.m) produce, deci, obiectul de consum, modul de consum și nevoia de consum“¹⁹.



18. Pierre Brunel (coord.), Frédéric Mancier, Matthieu Letourneux, *Miturile secolului XX*, vol.2, trad. Sanda Oprescu, Editura Univers, București, 2003, p. 103.

19. Cf. Abraham Moles, *Psihologia kitsch-ului (Arta fericirii)*, trad.

Astfel, în 1978, Muzeul de Istorie al R.S.R.²⁰ rezervă un amplu spațiu expozițional lucrărilor asociate cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu. Zece ani mai târziu, în 1989, fondul de obiecte omagiale aflat în patrimonial muzeal depășea zece mii de exponate.

Expresie a lipsei măsurii, „noua artă”, dominată de patetism edulcorat și un optimism exacerbat, propune o realitatea idealizată, dar falsă ca o dioramă. Formulele vizuale adoptate erau strict controlate, pentru a corespunde „noului canon” estetic și, implicit, intereselor Partidului. De altfel, toate lucrările care făceau trimitere la simbolurile comunismului, la cuplul prezidențial, precum și la „protipendada” Partidului trebuiau supervizate de Secția de Propagandă și Presă și de Comitetul Național pentru Artă. Sabin Bălașa, prim-expozabilul agreat de Propagandă, și, cu el, și alții, mărturisea cu cinism, lipsit de remușcări și decență, trezit parcă dintr-o visare narcotizantă, sau poate doar se „îmbărbăta pentru a-și birui frica”²¹, că „dintotdeauna artiștii mari au executat comenzi, numai amatorii fac doar ce le place [...] De ce să mă vait? Să spun că am fost dizident? M-am ferit de dizidență, de văitături, că dizidența e un fel de văitătură [...] în loc de artă, stăpânii care la noi au făcut *realismul socialist*, la voi au făcut postmodernismul sau cum îi ziceți voi. [...] Eu comunismul l-am construit cu nuduri [...] Sunt împăcat cu întreg universul [...] Nu-i combat pe alții, eu mă afirm pe mine.”²²

Prin preocuparea obstinentă către un hiper-decorativism *flamboiant*, arta „omagiilor” ia forme grotești, transformându-se în artă *kitsch*. Dar mai mult decât să surprindă o estetică vizuală, arta omagială redă o stare de spirit care se materializase în obiecte. Proiecție a unui sentimentalism desuet, artificial și vulgar, dar adeseori amuzant prin excesul etalat, arta omagială exprimă acea caracteristică definitorie



Marina Rădulescu, Editura Meridiane, Colecția „Curente și sinteze”, București, 1980, p. 19

20. Muzeul de Istorie al R.S.R sau „Muzeul nostru” după apelativul folosit de Nicolae Ceaușescu.

21. Octavian Paler, *Don Quijote în Est*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 227

22. Sabin Bălașa: *Am avut și simțul creației și al procreației* (<https://revistatango.ro/sabin-balasa-am-avut-si-simtul-creatiei-si-al-procreației-130>, accesat la 28.02.2021).

kitsch-ului surprinsă de Abraham Moles: „faptul că un obiect este mai mare sau mai mic nu are, în sine, nimic *kitsch*. Este *kitsch* numai ideea unei redări disproporționate a dimensiunilor față de cele reale ale obiectului”²³.

Asemenea propagandei, al cărei demers al convingerii/constrângerii urmărește manipularea publicului, convertirea lui, prin folosirea unor formule de seducție (pervertire), *kitsch*-ul mizează pe mecanisme ale artei în construirea discursului vizual. „Există un *kitsch* al artei, care se referă fie la obiecte de artă, în sensul clasic al termenului, fie la un anumit tip de aranjare a acestora într-un cadru dat și la relațiile dintre ele”²⁴. De altfel, *kitsch*-ul reprezintă expresia crizei profunde a valorilor culturale și a deturnării artei de la mesajul său înalt, chiar dacă „o fărâmă de *kitsch* există în orice formă de manifestare a artei”, după cum susține Hermann Broch.

Criticul de artă Gillo Dorfles asociază fenomenul *kitsch* tuturor manifestărilor artistice supuse unui proces de serializare, specific producției de masă, care răspund nevoii imediate a publicului larg, pentru un divertisment facil, fără să implice un efort de analiză. Hermann Broch susține că sistemul *kitsch* impune „adeptilor săi «Să lucreze frumos!», pe când sistemul artei presupune îndemnul moral «Să lucrezi bine!». *Kitsch*-ul este răul din sistemul de valori al artei”²⁵.

Inspirat de studiul-eseu *Răul din sistemul de valori al artei* (1933) semnat de Hermann Broch, în care enunță principalele diferențe dintre artă și *kitsch*²⁶, criticul de artă



23. Abraham Moles, op. cit. p. 19.

24. *Ibidem*, p. 19

25. Apud Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, ediția a doua, revăzută și adăugită, traducere din limba engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, traducerea textelor din „Addenda” de Mona Antohi, postfață de Mircea Martin, Iași, Editura Polirom, 2005 p. 251.

26. În acest eseu, Broch identifică *kitsch*-ul ca fiind „răul din cadrul sistemului de valori al artei”. Broch susține că *kitsch*-ul depinde de parazitarea artei prin adoptarea strategiilor ei de comunicare, limitându-se la imitarea convențiilor, în încercarea permanentă de a obține „frumusețe” în locul „adevărului”.

american Clement Greenberg susține în *Avangarda și kitsch-ul* (1939) apărut în numărul 5 al revistei americane *The Partisan Review*²⁷, că *kitsch*²⁸-ul împrumută din arsenalul de mijloace de expresie și comunicare ale artei „mijloacele, instrumentele, trucurile, strategiile, metodele, temele”²⁹ pe care le oferă mare publicului într-o formă alterată, recontextualizate, și astfel le conferă un alt sens și o altă importanță. Acestor puncte de vedere li se alătură și cele ale lui Ludwig Giesz (*Fenomenologia kitsch-ului*), Viktor Engelhardt, Gillo Dorfles (*Kitsch: Lumea prostului gust*), Umberto Eco (*Structura prostului gust*) sau Tomáš Kulka (*Kitsch și artă*)³⁰

Definindu-se ca opoziție ireductibilă față de valorile autentice ale artei, *kitsch-ul* marchează, sub raport structural-estetic, un exces, așadar, o lipsă de măsură în raport cu modelul artistic pe care îl parazitează și calchiază. Principiul de reprezentare a *kitsch-ului* se bazează pe imitație, dar și pe reproducerea servilă, până la distrugerea modelului-reper. *Kitsch-ul* este prin definiție alterare, inadecvare, exces. Un exces de mijloace în raport cu nevoia de reprezentare și semnificare. Lipsa lui de măsură este expresia abundenței, aglutinării (ornamentică, simboluri, proporții etc.) și a excesului cumulativ, dar și a proliferării lui excesive. „Legat indisolubil de artă”³¹, deconstruind strategii vizuale și rețete narrative clișeistice, fenomenul *kitsch* este asociat cu subproducțiile artistice, cu tot ceea ce este fals și neesențial, strident și ostentativ, în același timp, supraîncărcat și grandios, vulgar și patetic, frivol și superficial. Rezultatul este absența originalității, negarea autenticității, prevalența mimetismului servil, degenerarea în clișee,



27. *Partisan Review*, Vol. 6, Nr. 5, Toamna: 1939, p. 40. (<http://www.bu.edu/partisanreview/books/PR1939V6N5/HTML/files/assets/basic-html/index.html#I>) (accesat la 24 febr.2021).

28. Stabilirea sensului etimologic al termenului *kitsch* face trimitere la verbul „verkitschen”, care înseamnă „a degrada, a schimba, a strica”.

29. Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, adresa online: <http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/greenburg.pdf> (accesat 27.02.2021)

30. Tomáš Kulka, *Kitsch and Art*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1996, p. 14.

31. Cf. Hermann Broch.

standardizarea, serializarea, inflația (excesul). Rezumând caracteristicile enunțate mai sus și apelând la clasificările făcute de Abraham Moles, distingem patru dintre cele cinci principii ale *kitsch*-ului enunțate de acesta pe care le putem asocia artei excesului din perioada comunistă: „principiul mediocrității“, „principiul sinesteziei“, „principiul acumulării“ și „principiul inadecvării“³².

Mediocritatea, caracteristica „tragică“ a *kitsch*-ului, așa cum o numește Moles, rezidă din lipsa de măsură (*hybris*), multitudinea aglutinărilor, disproporția în folosirea și distribuirea elementelor și excesul de mesaje transmise concomitent de un obiect sau de o aglomerare de obiecte. Dar tocmai mediocritatea le conferă produselor *kitsch* „șansa la tragic“, le desăvârșesc menirea, deoarece acestea „dobândesc un autentic caracter de fals și obțin un surâs condescendent din partea consumatorului, care se crede superior lor, din moment ce le judecă“³³.

Pornind de la principiul anterior enunțat, se desprind „principiul sinesteziei“ și cel al „acumulării“, care apelează la o multitudine de canale senzoriale pentru a pune în evidență mesajul. Frenezia acumulării excesive de lucruri, stiluri, mijloace, tehnici, conduce la depășirea limitei și la supralicitarea inutilă a formei, dar și a privirii spectatorului.

Suprasolicitarea mijloacelor intervine ca o strategie compensatorie, de umplere a vidului referențial creat, fie prin lipsa de consistență, fie prin lipsa de sens sau de adecvare între conținut și formă.

De altfel, „principiul inadecvării“, enunțat prima dată de Viktor Engelhardt în lucrarea *Kitsch-ul (Der Kitsch)*, readus în discuție de Moles, surprinde esența *kitsch*-ului, pune în evidență a) contradicția și dintre obiectul și subiectul reflectat; b) neconcordanța dintre forma și esență; c) neadecvarea formei la subiect. Este *kitsch* supradimensionarea cultului lui Ceaușescu, a „operei omagiilor“ și a tuturor formelor artistice care îl prezintă într-un mod idealizat, exagerându-i atributele. Sunt *kitsch* triumfalismul, festivismul, zgomotul, poleiala și manierismul întâlnit în reprezentare imaginii sale.



32. Abraham Moles, op. cit., p. 60.

33. *Ibidem*, p. 65.

Concluzie

Imaginile triumfalismului propagandistic și dramatismul emoțional asociat figurii conducătorului suprem domină imaginarul politic în regimul comunist. Imaginarul politic reflectat de multitudinea de picturi, statui, tapiserii, monede surprinde printr-o continuitate stilistică, care se află în strânsă legătură cu modelul canonic impus. Toate reprezentările cuplului prezidențial, fie că este vorba de tablouri fresce, statui, plachete, monede omagiale, pancarte, denotă o impunere a unei direcții estetice, menite să compenseze prin imaginea idealizată lipsa unei descendențe și biografii pe măsura realității și viziunii mitologizate surprinse de acestea.

Bibliografie:

Volume:

- BESANÇON, Alain, *Originile intelectuale ale leninismului*, traducere de Lucreția Văcar colecție: „Seria Alain Besançon“, București, Editura Humanitas, 2007.
- BRUNEL, Pierre (coord.), LETOURNEUX, Matthieu, MANCIER, Frédéric, *Miturile secolului XX*, vol.2, traducere de Sanda Oprescu, București, Editura Univers, 2003.
- CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, traducere din limba engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, traducerea textelor din „Addenda“ de Mona Antohi, postfață de Mircea Martin, Iași, Editura Polirom, 2005.
- CEAHOTIN, Serghei, *Violul mulțimilor prin propaganda politică*, studiu de Mihnea Columbeanu, Editura Antet, Filipeștii de Târg, 2002.
- CIOROIANU, Adrian, *Comuniștii înainte de comunism, procese și condamnări ale ilegaliștilor din România*, București, Editura Universității din București, 2014.
- COMISIA Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România – *Raport Final*, București, Editura Humanitas, 2007.
- COMPAGNON, Antoine, *Demonul teoriei. Literatură și bun simț*, traducere de Gabriela Marian și Andrei-Paul Corescu, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 2007.

- MICU, Daniela, MILITARU, Petrișor (coord.), *Condiția scriitorului/intelectualului disident în România comunistă*, Craiova, Editura Aius Printed, 2012.
- EDELMAN, Murray, *Politica și utilizarea simbolurilor*, traducerea de Ruxandra Nichita, colecția „Opus“, Editura Polirom, Iași, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *A supraveghea și a pedepsi: nașterea închisorii*, traducere din limba franceză, postfață și note de Bogdan Ghiu, ediția a II-a, Pitești, 2005.
- GOGEA, Vasile, *Voci în vacarm. Un dialog cu* Editura Paralela 45, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, postfață de Liviu Antonesei, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010.
- IERUNCA, Virgil, *Dimpotrivă*, București, Editura Humanitas, 1994.
- IONESCO, Eugène, *Teatru*, vol. II, trad. Rodica Șelmaru, Editura pentru literatură universală, București, 1968.
- KEMENOV, Vladimir Simionovici, *Caracteristicile a două culturi*, București, Editura Partidului Comunist Român, 1948.
- KOŁAKOWSKI, Leszek, *Principalele curente ale marxismului. III. Prăbușirea*, traducere de S.G. Drăgan, București, Curtea Veche Publishing, 2009.
- KULKA, Tomáš, *Kitsch and Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.
- MALIȚA, Mircea, *Zece mii de culturi, o singură civilizație - spre geo-modernitatea secolului XXI*, prefața Ricardo Díez-Hochleitner, București, Editura Nemira, 1998.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Ideologia germană*, București, Editura de Stat pentru Literatură Politică, 1956.
- MERIȘANU, Nicolae; TALOȘ, Dan, *Antologia rușinii după Virgil Ierunca*, București, Editura Humanitas, 2009.
- MITCHIEVICI, Angelo; STANOMIR Ioan, *Comunism inc.: Istorii despre o lume care a fost*, București, Editura Humanitas, 2016.
- MOLES, Abraham, *Psihologia kitsch-ului. Arta fericirii*, traducere de Marina Rădulescu, colecția „Curente și sinteze“, București, Editura Meridiane, 1980.
- MUȘAT, Carmen, „Teoria literaturii – între proletcultism și realism socialist“, în *Explorări în trecutul și în prezentul teoriei literare românești* (coord. Mircea Martin), București, Grupul Editorial Art, 2006.
- PALER, Octavian, *Don Quijote în Est*, Iași, Editura Polirom, 2010.
- PĂIUȘAN, Cristina; ION, Narcis Dorin; RETEGAN, Mihai, *Regimul comunist din România. O cronologie politică (1945-1989)*, București, Editura Tritonic, seria „Istorie“, 2002.

- PELIN, Mihai, *Deceniul prăbușirilor (1940-1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și comuniști*, seria „ClarObscur“, București, Editura Compania, 2005.
- SOULET, Jean-François, *Istoria comparată a statelor comuniste din 1945 până în zilele noastre*, traducere de Silvia Albișteanu și Ana Zbarcea, colecția „Historia“, Iași, Editura Polirom, 1993.
- TAYLOR, Richard, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, seria „Cinema and Society“, London, I.B. Tauris, 2009.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Imaginariile politicului*, traducere de Ionel Bușe și Laurențiu Ciontescu-Samfireag, București, Editura Paideia, 2005.

Reviste:

- Arta plastică*, nr. 4/1966.
- Arta plastică*, nr. 5/1966.
- Contemporanul*, nr. 18 (500), 4 mai 1956.
- Partisan Review*, nr. 5, vol. 6, 1939.
- Scânteia*, nr. 2464 din 27 septembrie 1952.
- Scânteia*, 25 iunie 1959.
- Secolul 20*, nr. 7-8/1965.
- Secolul 20*, nr. 2/1961.

Resurse web:

- <https://hi-storylessons.eu/ro/culture/proletcultism-si-realism-socialist-1948-1965/>;
- <https://beta.dela0.ro/antologia-rusinii-ceausescu-ce-e-mai-bun-in-noi/>;
- <http://arhiva.rador.ro/info4.shtml?cat=1281&news=338665>;
- http://old.presidency.ro/static/rapoarte/Raport_final_CPADCR.pdf;
- <http://www.bu.edu/partisanreview/books/PR1939V6N5/HTML/files/assets/basic-html/index.html#I>;
- <http://www.hetel.ro/nicolae-ceausescu-in-tablouri/>;
- <https://www.modernism.ro/2019/01/21/ceausescu-in-pictura/>;
- <https://revistapolis.ro/329-editorial-nostalgia-mioara-anton/>.

REINTERPRETĂRI ALE UNIVERSULUI SHAKESPEARIAN ÎN TERMENII COMMEDIEI DELL'ARTE

Bianca Holobuț

DOI 10.46522/CT.2021.01.05

Abstract

*Reinterpretations of the Shakespearean universe in terms of the
commedia dell'arte*

Through our study we will try to cast light on two distinct theatre laboratories, each with its own dominants, with its alchemy and, obviously, with its own alchemist (the director, the guide, the spiritual master). We will take a journey into two parallel stage universes: Carlo Boso's lab, which I call the *French Artistic Legion*, and Muriel Manea's workshop, which draws a dynamic relationship between the beauty and ugliness of the Balkan space. The two approaches are put in a ritual context, highlighted in the analysis of the stage process. Two different productions of the same text, *A Midsummer Night's Dream*, by W. Shakespeare, with similar types of training and the requirement of an artistic discipline, while having the ability to give up dogma. Carlo Boso brings the masks of the *commedia dell'arte* in a stylistic and energetic agreement with Shakespeare's universe, while Muriel Manea, using the aesthetics of beauty, but also of ugliness, builds an authentic world, preserving the essence of that created by Shakespeare.

Keyword:

laboratory theatre, public, mask, workshop, commedia dell'arte

In 18 ianuarie 2021, începea o nouă călătorie într-un univers pe care deja îl explorasem cu trei ani în urmă, mai exact în ianuarie 2018, într-un sistem, foarte concret, de laborator, în maniera Muriel Manea. Când aleg să folosesc cuvântul manieră, mă refer strict la ansamblul de mijloace de expresie și de procedee care alcătuiesc stilul particular al unui artist. Ei bine, anul 2021, an de grație și pandemic, îmi aduce oportunitatea de a mă afla în fața unei noi montări a textului lui Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, de data aceasta, direcția de scenă aparținându-i maestrului Carlo Boso.

Cu timpul, experimentând, am ajuns la ideea că ar fi de preferat ca actorul, de-a lungul vieții, de-a lungul carierei sale, să nu spună niciodată „niciodată” – asta l-ar putea propulsa într-o stare de deschidere majoră, ceea ce înseamnă totodată că ești pregătit pentru orice ar putea să urmeze, disponibil și deschis pentru absolut orice context în care ajungi de voie, de nevoie, putând fi reamintită aici renunțarea la dogme, pe care o cere, în esență, laboratorul lui Jerzy Grotowski. Deși șansele erau minime, m-am trezit pusă în fața unei provocări de proporții colosale. Un alt univers, cel al lui Carlo Boso, venea de data aceasta nu pentru a se suprapune universului shakespearian, ci pentru a re-propune faimosul text, în termenii *commediei dell'arte*. Așa am ajuns să performez și să mă antrenez în două tipuri de laborator, fiecare cu maniera proprie, prin urmare cu niște caracteristici proprii.

Plecând de la baza laboratorului grotowskian, ambii regizori pe care am ales să-i aduc în discuție și care vin, fiecare, cu laboratorul propriu, cer un anumit tip de complexitate a antrenamentului actorului, care se angajează asumat să reproducă în fața publicului spectator un univers atât de complex precum cel al lui Shakespeare. Aici ajungem la prima legătură între cele două laboratoare, și anume la antrenamentul, disponibilitatea, disciplina și asumarea esențiale pentru actorul care *performează* într-o atare structură.

Mă refer cu exactitate la același tip de sistem de care uzează ambii regizori amintiți și care te scoate subit din zona de confort, odată ce ai pășit în labirint. Apoi, lucrând la spectacolul regizat de Muriel Manea, am învățat că una dintre regulile de bază ale

laboratorului este să nu intri în el neantrenat, ceea ce a făcut ca în *Visul* lui Carlo Boso să nu fiu prinsă pe picior greșit. Numai că veneam după anul de cumpănă 2020, an în care teatrul, arta, cultura, păreau a fi anihilate de apariția virusului Sars-COV2. Un an care a devenit extrem de complicat din punct de vedere uman, emoțional, social. Stoparea instantanee a contactului cu publicul, cu scena, fără a avea nici cea mai vagă idee când ne vom mai revedea, a înghețat artistul din mine.

Sunt convinsă că pentru fiecare, această experiență pandemică a adus trăiri puternice și gânduri care ne-au traversat mintea ca și acum ea ar fi fost o autostradă extrem de aglomerată. Am conștientizat imediat singura soluție pe care o am la dispoziție într-o asemenea situație și singura viabilă în alte contexte – să mențin antrenamentul în orice condiții. Dorința puternică de a avea capacitatea de a oferi calitate publicului atunci când va fi posibilă mult-așteptata reîntâlnire într-o sală de teatru – asta m-a determinat să nu mă opresc într-o perioadă în care arta și cultura păreau reduse la tăcere. În consecință, m-am antrenat cât am putut, acasă, în izolare, camera mea căpătând o valență și mai intimă decât înainte, prin metamorfozarea ei, pas cu pas, într-o mică sală de repetiții. Evident, în limitele posibilului, mai puțin tehnic, mai mult în sensul ritualic, chiar sacral, al spațiului în care se presupune a avea loc actul creativ. Pentru o perioadă de patru luni, blocați de situația nefastă care cuprinsese tot globul, am căutat să ridicăm „fundatia” unui spectacol care avea să se nască mai târziu, cu avanpremiera la Versailles, în 28 mai 2021.

Cultura, arta au traversat momente crude, au avut de trecut puntea dintre real și virtual dintr-odată, totul fiind mutat în spatele ecranului. Actorii de teatru, obișnuiți cu fluxul de energie dintre scenă și sală, cu legătura vie stabilită cu spectatorii, în fapt, cu schimbul de emoții, s-au trezit brusc nevoiți să comunice cu publicul prin intermediul camerei, fie că a fost ea cameră de luat vederi, camera video încorporată în laptop sau cea a *smartphone*-ului.

Creații peste creații apăreau în mediul online, creații care tindeau să fie încadrate într-un nou gen ce stătea să se nască – *teatrul online*. În timpul izolării, care a reprezentat un șoc puternic pentru toată breasla artistică, dar și pentru public,

între artiștii din toate ramurile artei teatrale s-au creat polemici puternice cu privire la nevoia oamenilor de a consuma teatru chiar și în această formă; ei s-au întrebat dacă ea există sau nu, dacă noi toți avem nevoie de asta, dacă putem și dacă avem mijloacele necesare pentru a reuși să mai ajungem la public și să mai transmitem marile mesaje ale spectacolelor în care jucam în momentul în care ne-a găsit pandemia. Apoi, cum ar fi fost posibil să includem principiul calității în forma nouă în care trebuia să ne încadrăm acum? Ce putea să delimiteze, de altfel, acest principiu? Cine putea trasa linii și granițe, spunând ce presupune calitatea în mediul online în materie de teatru?

Evident că nu am fost primii care au trecut prin așa ceva, nu am fost cei dintâi aruncați într-o situație atât de sumbră, iar întrebările noastre nu au fost rostite acum pentru prima dată. Teatrul, arta teatrului, cultura au traversat de-a lungul vremii perioade complicate, au supraviețuit altor pandemii, războaie etc. Grotowski se întreba și el, la vremea sa, cu privire la utilitatea teatrului: „Nu putem afirma că teatrul ar îndeplini astăzi un rol de neînlocuit, de vreme ce atâtea din atribuțiile sale – divertismentul, efectele de formă și culoare, spionarea vieții – au fost acaparate, trecând sub patronajul filmului și al televiziunii. Drept pentru care ne punem cu toții aceeași întrebare retorică: «oare, astăzi, mai este teatrul bun la ceva?» Dar ne punem această întrebare pentru a răspunde imediat: «da, mai este necesar, este o artă ce rămâne mereu necesară și vie» [...] Dacă într-o bună zi toate teatrele ar fi desființate multe săptămâni majoritatea covârșitoare a cetățenilor nici n-ar avea habar, pe când vestea despre desființarea cinematografelor și a televiziunilor ar face încă din prima zi ca oamenii din lumea întreagă să se dezlănțuie într-un mare și unanim strigăt de protest”¹.

Aveam să petrecem „anul alb” – un an de zile albe! – în care sălile de teatru și-au ferecat porțile, iar artele spectacolului au suferit o criză profundă. Un an în care, după cum spunea Cehov, prin vocea lui Treplev, *trebuie căutate forme noi*, un an în care am continuat cu toții să găsim fel și fel de

1. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, prefață de George Banu, București, Editura Nemira, 2014, pp. 89-90.

soluții pentru a rămâne, cu orice preț, în contact cu publicul.

În fapt, perioada de debut a acestui curent nou format, care venea mai mult ca o adaptare a structurii artistice în urma evenimentelor sociale globale, a adus cu ea o serie de difuzări ale unor spectacole și creații din toate colțurile lumii. Astfel, festivaluri importante de teatru precum cel internațional de la Sibiu, Festivalul Internațional Shakespeare, FNT, teatre care își prezentau producțiile proprii pe platformele individuale online, mini-stagiuni care se structuraseră deja în spațiul virtual, cu program stabil etc., toate acestea ne-au oferit ocazia să luăm contact cu fenomenul teatral la nivel global. Urmărind spectacole care aparțineau tuturor genurilor teatrale, precum și conferințe în care vorbitori principali erau regizori de talie mondială, precum Peter Brook, Krzysztof Warlikowski, Thomas Ostermeier, Peter Stein, Luk Perceval, Eugenio Barba (cu o producție Odin Teatret), Emmanuel Demarcy Mota și mulți alții, dar și creații ale regizorilor din România, am reușit să-mi formez o opinie asupra punctului în care se află teatrul românesc, în momentul actual, în contextul teatrului european, și aceasta este că el tinde să rămână, prin structura sa, care se dezintegrează puțin câte puțin, unul est-european în esență. Ceea ce vreau să spun prin *dezintegrare* este că această perioadă prin care a trecut omenirea (și care nu s-a sfârșit încă) a scos la iveală faptul că valoarea mediilor artistice părea a fi, pe zi ce trece, una tot mai neclară, tot mai incertă.

Am văzut difuzări ale unor spectacole filmate în mod profesionist, care, respectând principiul calității, au reușit să depășească ecranul și să-i emoționeze pe cei de acasă sau să-i destindă, aducându-le un zâmbet într-o perioadă în care asta conta enorm, lucru ce denotă, în opinia mea, că vorbim despre un teatru care își respectă spectatorul. Pe de altă parte, au fost și trupe care s-au prezentat la rampă, virtual, cu niște producții care mai mult i-au ofensat și chinuit pe cei din spatele ecranelor, prin calitatea slabă a sunetului și a imaginii. Păreau niște filmări făcute mai degrabă pentru arhiva teatrelor în care erau produse sau, în alt caz, pentru a-și aduce actorii aminte pe unde trebuie să intre sau să iasă din scenă, fără să țină seama de vreun principiu artistic.

Pentru mine, *anul alb* despre care vorbesc nu a fost cu totul „alb”. Mă refer la faptul că am căutat să mă mențin într-o continuă „mișcare”. După stagiul de *commedia dell'arte* din vara anului 2020, anul 2021 a venit cu o altă provocare, cu un aer elisabetan, shakespearean, care îmi cerea să fiu extrem de trează într-o perioadă în care toată lumea părea că intră într-un soi de somnolență.

Revin, astfel, la școala-laborator de cercetare, care traversa și ea aceeași perioadă sumbră, dar care nu contenea, la rândul ei, să lupte să găsească soluții pentru continuitate în relația cu publicul. Forma de teatru popular pe care școala condusă de Boso o urmează era cea mai potrivită formă de teatru ce putea fi expusă într-o perioadă în care sălile de spectacol erau închise. Afară, sub cerul liber, la aer, în exterior, unde întâlnirea cu spectatorii devenea plauzibilă în context pandemic, urmându-se cu regulile sanitare impuse. Timpul formelor de Teatru Popular venise din nou! Teatrul Popular în toată diversitatea lui, devenea un pion extrem de important, dacă se ia în considerare contextul general global.

Carlo Boso consideră necesară și oportună într-o asemenea perioadă întâlnirea cu un text al lui Shakespeare și alege să recreeze acest univers, pentru a treia oară, numai că, de această dată, alege să o facă într-o variantă cu o distribuție internațională, propunere ce a avut impactul scontat, și anume să demonstreze că teatrul trece, depășește bariera limbii și că devine el însuși un limbaj universal – aducând împreună actori de naționalități diferite, din Italia, Franța și România, într-un curs online, care s-a materializat într-un laborator „Shakespeare” de șase luni de zile. Ceea ce a fost cu adevărat interesant de observat în această perioadă a fost maniera în care maestrul Carlo Boso folosește interculturalitatea și ne arată ce înseamnă curajul în artă și, totodată, conștientizarea deplină a ceea ce înseamnă rolul întâlnirii acestor culturi în formarea și călătoria unei trupe de o asemenea factură, cu accente și nuanțe atât de diferite.

El alege, din acest punct de vedere al multiculturalității, să facă un melanj interesant, așa cum Ariane Mnouchkine face cu *Théâtre du Soleil* atunci când își formează trupa. Sigur, această Companie Internațională a Academiei de Artele

Spectacolului Versailles fiind o școală-laborator de cercetare, este, evident, ceva distinct de trupa pariziană, cu scurte momente în care universurile se întrepătrund și stilurile de lucru, mai precis abordarea regizorală în ceea ce privește actorul, capătă valențe similare. Dacă imaginea conducătoare-rei de trupă de la Théâtre du Soleil mă duce cu gândul la un comandant de armată, Carlo Boso nu face notă discordantă și conduce variile companii cu care lucrează într-o manieră militărească de asemenea, ca un general impozant, atunci când vine vorba despre antrenament, disciplină și rigurozitate, în cadrul procesului de lucru.

Ariane Mnouchkine afirma, în legătură cu angajamentul actorului, într-o întâlnire la Cartoucherie de Vincennes, în 2008, cu studenți ai școlilor de teatru (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, CNSAD și École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre – ENSATT), că: „Actorii nu sunt doar actori, ei sunt stâlpii teatrului. Și «a fi stâlp» înseamnă să vii devreme și să pleci târziu. Ei trebuie să înțeleagă ce înseamnă un grup de actori, cum se ține un teatru, cum se primește publicul cu dragoste”². Toate acestea le-am trăit în laboratorul shakespearian sub stricta îndrumare a lui Carlo Boso, un regizor de o generozitate nemaivăzută, o istorie vie a teatrului universal.

Experimentând câteodată mai mult de douăsprezece ore pe zi în sistem de laborator, cu o pauză doar de o oră, la prânz, viața personală pur și simplu dispăruse. Maniera aceasta de a lucra ajungea să devină mai mult decât o metodă, ajungea să se transforme într-un stil de viață. Și toate acestea pretind disponibilitatea actorului de a urma un anumit tip de antrenament, pentru a se putea menține într-o formă care să-i permită să fie vehicul al unui mesaj important și să comunice cu publicul său, conștientizând că antrenamentul este cel care îl ajută să își ducă la îndeplinire misiunea, ceea ce depășește pragul de a-ți face pur și simplu meseria.



2. Ariane Mnouchkine, introducere, selecție și prezentare de Béatrice Picon-Vallin, traducere din limba franceză de Andreea Dumitru, București, Editura Cheiron, 2010, p. 27.

Lucrând în laboratorul francez am regăsit norme de conduită din cel românesc din care am făcut parte, ani de zile, cel al lui Muriel Manea. Dacă Muriel Manea se apropie, atunci când ne gândim la rolul regizorului, de Grotowski, care s-a autointitulat, în contextul laboratorului său, *mentorul spiritual, maestrul*, spunând despre el că urmărește să păzească actorul, să-l supravegheze având grijă de el, asistându-l în procesul, deloc facil, care constă în acceptarea deplină, într-o formă desăvârșită, a ceea ce presupune fondul umanității, chintesența naturii umane. Pe de altă parte, Carlo Boso vine să se apropie mai mult de stilul ce poartă un aer franțuzesc – și pe care îl regăsim la Mnouchkine –, unde rolul regizorului se schimbă în funcție de necesitățile trupei și dinamica ei. În altă ordine de idei, Boso se apropie de Grotowski în sensul în care experimentul e cel ce contează și nu rezultatul final, în seara premierei, spectacolul neatingând atunci forma sa finală, el folosind adesea în școala-laborator metoda *work-in-progress*. Un sistem foarte bine pus la punct, de altfel, în care regizorul Carlo Boso dă actorului, trupei în ansamblu, posibilitatea să experimenteze direct pe public, în preponderență pe el, dispunând de un număr mare de reprezentații, treizeci-patruzeci, timp în care spectacolul crește, evoluează, se maturizează, se desăvârșește prin energia publicului său. Sau, altfel spus, el face publicul părtaș la experimentul trupei ce se petrece *aici și acum*, de fiecare dată.

Spectacolele create de Muriel Manea urmăresc mai degrabă tiparul mecanismului de funcționare al unui ceas elvețian. Drumul până la rezultatul final este, și în acest caz, unul experimental, Muriel Manea creând într-o manieră în care acordă o atenție sporită individualității actorului, înțelegând-o în profunzime și conștientizându-i rolul esențial în descoperirea și eliminarea blocajelor care ar putea sta în calea procesului de dezgolire și de transpunere ce urmează să aibă loc în Laborator.

Numai că diferența apare atunci când analizăm importanța maximă acordată rezultatului final pe care îl reprezintă spectacolul din seara premierei. Spectacolele marca Muriel Manea sunt de o precizie, constanță și rigurozitate extraordinare. Sunt spectacole ce-și păstrează constanța în

permanență, la milimetru și tocmai asta face din ele niște bijuterii artistice de mare însemnătate. Ca și Grotowski, Muriel Manea creează pentru un public ușor elitist, un public cu o individualitate aparte, care vine la teatru pentru a căuta o experiență inedită, o călătorie spirituală la care accede prin intermediul actorilor; aceștia sunt datori prin noblețea meseriei lor ce are, reamintim, caracter misionar, să-i ofere publicului posibilitatea să se identifice prin oglindire, pentru ca mai apoi să ajungă la *catharsis*.

Tot în *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, Grotowski afirma despre publicul pentru care creează: „În ceea ce privește publicul spectacolului de teatru, cerințele noastre nu se deosebesc de cele formulate la adresa destinatarului de oricare alt gen de operă, pictură sau de sculptură, de muzică sau de poezie. Pe noi nu ne interesează spectatorul care vine la teatru pentru a-și satisface ambițiile mondene și snobismul social, pentru a face rost de suportul care să-i permită să se integreze, datorită cunoștințelor dobândite, în rândurile așa-numitei elite, să fie la curent cu «noutățile artistice», cu alte cuvinte, nu ne interesează cel ce vrea să se folosească de noi ca de un instrument pentru a-și împropăta poleiala și a-și înviora sclipiciul. Nu ne adresăm nici spectatorilor care consideră teatrul un loc potrivit pentru a se relaxa după efortul unei zile de muncă. [...] Pentru noi este important spectatorul care se află într-un anumit stadiu de dezvoltare sufletească, cel care se găsește într-un fel sau altul într-un moment de răscruce psihică și caută în spectacolul nostru o cheie pentru cunoașterea de sine și pentru a afla care e locul lui pe acest pământ. Pe acest spectator nu-l vom găsi în masa celor care și-au câștigat deja «mica lor stabilitate» sufletească, a celor care se fălesc cu o cunoaștere infailibilă a binelui și a răului și care nu știu ce înseamnă îndoiala. Să fie așadar, un teatru pentru cei aleși, un teatru de elită?»⁴³

Două montări complet diferite, ambele ce tind spre un *teatru sărac* sau chiar spre unul extrem de sărac. Montarea care-i aparține lui Muriel Manea are, deși spectacolul a fost



3. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, op. cit., pp. 88-89.

construit cu fonduri infime, o grandoare paradoxală, care impresionează prin prețiozitatea costumelor create de Eliza Labancz și prin faptul că regizoarea alege să aducă în fața publicului paisprezece personaje principale, interpretate grandios de fiecare actor în parte, nefăcând din niciunul dintre ele unul secundar, acordând fiecăruia o importanță egală și un spațiu egal de lumină – gest pe care Muriel Manea îl repetă la fiecare montare a sa, astfel o caracteristică proprie ei este acest fapt de a nu lăsa în umbră niciun personaj/actor.

Regizorul de origine italiană, care activează cu preponderență la Paris, pune accentul în montarea sa (prin care respectă structura teatrului popular, mergând spre un teatru extrem de sărac) pe jocul actorilor și lasă magia să se producă prin energia spectacolului creat, prin energia individuală a fiecărui actor. Această caracteristică aduce, din nou, cele două laboratoare foarte aproape unul de celălalt, energia fiind un pilon principal, vital chiar, și în spectacolele din laboratorul Muriel Manea.

Maestrul Boso vine să extragă esența shakespeariană în originalitatea ei, aducând prin integrarea unor personaje mascate, ce utilizează masca de *commedia dell'arte*, influențele genului italian într-un univers elisabetan. El intervine, ca și Mnouchkine, asupra textului marelui Will, în calitate de dramaturg pentru a-i accentua efectele comice din scriitura originală, pentru a le întări. Creează extra-scene în care *lazzi*-urile devin adevărate bijuterii. De asemenea, intervenția lui pe textul original shakespearian face ca adaptarea să fie una contemporană.

De cealaltă parte a baricadei, Muriel Manea vine, pentru a-l aduce pe Shakespeare mai aproape de noi, de un astăzi și nu de un ieri, vine să suprapună universul propriu, unul foarte puternic și complex, esenței universului shakespearian, tot în ideea de a-i întări anumite mesaje despre care vedem mai târziu că ajung să alcătuiască, împreună, marele mesaj al spectacolului pe care l-a montat, acela că, deseori, o forță exterioară mai puternică conduce firul poveștii noastre; așa cum Puck, un spirit al nopții, e *kappelmeister* în varianta imaginată de ea și învârte și conduce după bunul plac destinele și trăirile celor din jur, așa și viața noastră, soarta noastră

sunt mânuite cu măiestrie și precizie de un *kappelmeister* invizibil, fie că vrem să-l numim Dumnezeu sau altminteri sau în orice alt fel ni-l imaginăm – el poate lua, ca și Puck, orice formă vrea, oricând vrea.

Această temă a *kappelmeister*-ului este prezentă în majoritatea spectacolelor sale, la fel ca tema timpului și cea a așteptării: toate personajele ei așteaptă una sau alta. Regizorul pare să aștepte momentul desăvârșirii sale caracteristice, atunci când și va găsi cu adevărat spațiul de laborator în care să lucreze fără să fie blocat de negarea puternică de către actori a laboratorului său, cum des s-a întâmplat, sau alte neajunsuri care ne trimit *spre un teatru sărac*, cu mijloace extrem de puține.

Muriel Manea pare că își aduce oarecum personajele în situația de a fi ghidate ca niște marionete de forma pe care o ia *Kappelmeister*-ul – vezi *O zi de vară*, *În căutarea sensului pierdut*, *Visul unei nopți de vară*, *Tragedian la Jubileu*, *Angajare de clown* etc.

Doi regizori cu abordări și universuri diferite pe același text, Muriel Manea, care construiește în interiorul unui teatru o comedie neagră-romantică, cu un aer tenebros, cu lumini în nuanțe ale nopții și fum greu care plutește precum ceața ce se lasă când zorii stau să vină, Carlo Boso, abordând maniera teatrului popular, folosește lumina naturală și locații exterioare unde personajele capătă o autenticitate senzațională prin spațiile unde regizorul alege să joace spectacolul, de obicei cu cadru verde, natural în spate, cu pădurea ce reprezintă locul desfășurării acțiunii din povestea lui Shakespeare.

Legiunea Franceză Artistică

Sub direcția atentă a lui Carlo Boso, am petrecut șase luni în care am simțit, într-adevăr, că mă aflu pe un front de luptă și că, prin urmare, trebuie să fiu antrenată în consecință. Poate părea dură comparația, dar antrenamentul propus de Boso pentru echipa de zece care urma să interpreteze cele douăzeci și unu de caractere imparate de Shakespeare m-a dus cu gândul la asemănarea dintre actor și soldat, pe care Stanislavski o face la începutul cărții de referință, *Munca actorului*

cu sine însuși. Traversăm o perioadă în care artele încearcă să revină și să fie din nou prezente în viețile oamenilor, așa că lupta se naște pentru continuitate, nu e o luptă imaginară, închipuită. Actorul, artistul și arta, în general, au nevoie de curaj în toată perioada aceasta sumbră. Artă are nevoie să fie curajoasă. Să vorbească tare și clar, să pună în fața oamenilor oglinzi puternice și nu deformate, așa încât cerințele vremii pun accentul pe un artist pregătit pentru orice va să vie.

Inițierea a avut la bază istoria universală a teatrului, de la începuturi și până la epoca Renașterii, „epoca de aur“ elisabetană. Principiul urmat pare să fi fost acela binecunoscut, cum că e important să ne cunoaștem trecutul pentru a ne putea făuri viitorul. Am lecturat în limbile română, engleză, franceză, italiană și spaniolă texte aparținând autorilor de teatru antic, trecând apoi la perioada *commediei dell'arte*, unde ne-am întâlnit, schimbând replici în mai multe limbi și chiar dialecte, pe textul lui Carlo Goldoni, *Slugă la doi stăpâni*. Apoi, am ajuns în perioada shakespeariană, unde am și rămas. În tot acest timp, în care ne antrenam creierul să jongleze cu emoții în diferite limbi, în fracțiuni de secundă, fizicul și vocea veneau și ele să fie antrenate cu cursuri de improvizație, acrobație, canto, canto operă lirică, dans clasic și dansuri din perioada renașcentistă, flamenco, pantomimă, scrimă și lupte scenice. Pas cu pas, avea să se construiască și să se definească foarte clar sistemul de laborator în care Carlo Boso ne adunase pentru a pune oglinda shakespeariană în fața publicului. Bulversantă aici, actualitatea lui Shakespeare. Astfel, se naște întrebarea: ce îl face pe Shakespeare actual, ce l-a făcut să reziste în timp? Societatea s-a schimbat, e în continuă transformare, doar că tiparele ei de bază sunt aceleași, iar istoria pare să nu fi fost învățată atâta vreme cât încă e nevoie de o oglindă. Ce mai avem de învățat, ne rămâne încă de oglindit.

După toată perioada asta dificilă în care am fost supuși la lucrul în mediul online, din 17 mai, însă, am început repetițiile la Versailles. Așadar, o trupă care s-a format în spațiul virtual, care a luat contact pentru prima dată în mediul virtual și care până la prima întâlnire, de la Versailles, trăia într-o formă bizară, o relație oarecum impersonală. Practic,

să repeți timp de mai multe luni, închipuindu-ți energia colegului care reușește să treacă ecranul, e ceva crunt. Să încerci să construiești pe niveluri de energie, când lucrezi în online, pare o adevărată nebunie. La fel, să îți imaginezi posibilă o construcție a relațiilor între personaje poate părea o utopie într-un asemenea context.

Ce a contat în perioada aceasta a fost faptul că fiecare dintre noi a trebuit să înțeleagă foarte clar sistemul în care ne aflăm, pentru că, de când am ajuns la Versailles, fizic, am avut la dispoziție numai zece zile pentru a putea ridica spectacolul și a fi pregătiți pentru întâlnirea cu publicul. Tipul acesta de maraton cerea, fără doar și poate, ca atât forma fizică a actorului, cât și cea psihică, să fie demne de o legiune artistică franceză. Antrenamentul a devenit și mai dur odată ce am părăsit cei patru pereți ai spațiului de lucru din camera de acasă. Din momentul în care am ajuns la Versailles, am lucrat zilnic, minimum 9 ore pe zi, cu pauză de odihnă doar în zilele de luni și cu reprezentații în fiecare vineri, sâmbătă și duminică. Ca să poată face față unui asemenea ritm, actorul are nevoie ca tipul de antrenament intensiv să se transforme în ritual zilnic.

Aproape patru luni și jumătate cât am repetat în mediul online, Carlo Boso a făcut *puzzle*-uri peste *puzzle*-uri și jonglerii cu diverse schimbări de distribuții, astfel încât întreaga echipă să ajungă să lectureze și să treacă într-o mică măsură prin toate personajele piesei, ajungând să cunoască fiecare act, scenă, pasaj în parte și reacțiile, simțirile fiecărui personaj. Important e să ai răbdarea necesară și să înțelegi că, într-o zi, ți se va dezvălui fiecare *de ce* pe care l-ai adunat în timp. Ca în laboratorul lui Muriel, crede, fă și nu cerceta, pentru că ceea ce ai făcut azi vei înțelege mâine, iar ceea ce ai făcut ieri, ai înțeles azi. Așa că am început într-o primă distribuție să fac Quince, într-o alta Puck, iar în alta Egea și Zidul din sfera meșterilor. Am fost obligată să studiez un text într-o variantă originală, într-o limbă pe care nu o stăpâneam suficient, apoi să învăț o variantă adaptată de Carlo Boso, *Visul unei nopți de vară*, după William Shakespeare, pentru ca în final, după ce franceza mea s-a îmbunătățit, s-a cerut o schimbare de distribuție, destabilizând totul în mine, toată

certitudinea și siguranța pe care le adunasem, muncind pe traseul nou indicat. Părea din interior că regizorul folosește o metodă de construcție-deconstrucție, pentru a pregăti creierul pentru orice fel de situație, pentru a aduce fiecare actor în postura în care să fie pregătit să joace absolut toată piesa de la cap la coadă, singur. Să poată susține eventual un *one woman/man show* din *Visul unei nopți de vară*.

Cum ajungeam să capăt puțin control asupra textului, asupra variantei pe care urma să lucrăm, Carlo Boso venea cu cerințe noi, cu schimbări, pentru a te scoate din zona de confort unde se știe clar că procesul de creație nu rulează la capacitate maximă. Când începeam să capăt puțină siguranță, rolul lui Carlo devenea acela de destabilizator. Odată ce am trecut prin varianta originală în franceză a *Visului*, am primit sarcina de a trece pe aceleași roluri la adaptare, unde lucrurile stăteau cu totul altfel. Am reușit, pe urmă, să învăț adaptarea și să deconstruiesc parte din poezia din textul original, fapt care îl făcea pe Puck să fie cu o idee mai puțin evocativ decât în prima variantă în care pornisem la construcția personajului. Iată o altă provocare, pentru un actor, șansa de a juca de două ori, în același spectacol, același personaj, în montări diferite.

Dacă Puck-ul construit de Muriel Manea avea ca elemente de bază apa și aerul, dacă plutea greoi în toată atmosfera apăsătoare creată de regizoare, Puck-ul lui Carlo Boso vine la suprafață, inspirat de Arlechino din *commedia dell arte*, cu un altfel de spirit, cu altfel de elemente, fiind constituit din apă, aer, foc, pământ. Cel din urmă, un Puck ușor, mult mai șugubăț și mai pus pe șotii, asta datorându-se naturii sale diavolești ce survine din personajul *commediei* italienești. Altă manieră de a se mișca, de a pluti cu ușurință. Personajul urmează regulile unui Arlechino câine, pisică și maimuță, o combinație explozivă care, la nivel energetic, ar trebui să electrizeze publicul.

Deși repetam în fața camerei laptopului într-un spațiu extrem de mic, am primit îndrumarea de a lucra deja cu o demi-mască neutră pe care o aveam acasă, pentru a articula limbajul corporal al personajului cerut de Boso. La nivel energetic, dacă Puck-ul lui Muriel Manea venea scos afară

din plexul solar, energia Puck-ului franțuzesc cobora și avea să vină din *chackra* sacrală, ghidat deci de altfel de impulsuri. Un Puck ce reprezintă clovnul alb în ambele montări, doar cu energii complet diferite.

Nu a fost o muncă ușoară să deconstruiesc întâi pornind din interior un personaj pe care îl jucasem timp de trei ani de zile în România pentru a putea să-i fac loc celuilalt, care avea un drum lung în față. Dar cheia pentru acest proces am găsit-o în centrul de energie diferit al personajelor, despre care am explicat în paragraful anterior. Am fost nevoită, ca-n laboratorul lui Grotowski, să renunț la tot ceea ce aveam bine impregnat în mine, la ceea ce se sedimentase de-a lungul spectacolelor jucate pe parcursul a trei ani de zile. Renunțarea la dogme cerută de laborator, în general, a fost un punct extrem de important pentru a putea face tranziția de la spectacolul lui Muriel Manea la cel al lui Carlo Boso.

Era deja destul de bulversant să fiu parte din două din cele trei lumi prezente în piesa shakespeareiană. Quince, ce reprezintă *il cappocomico*, poziția de autoritate din lumea meșterilor, și un alt maestru de ceremonii, per ansamblu, care era reprezentat de Puck.

Lucrul online la acest spectacol a fost ca o fugă pe gheață, ca un exercițiu de mers pe sârmă, în care importantă era dobândirea controlului și menținerea lui chiar și în prezența factorilor perturbatori, destabilizatori, externi. Schimbarea, de la o zi la alta, a limbilor în care jucam, trecerea fulgerătoare de la italiană la franceză, apoi la engleză sau la română și spaniolă, devenea bulversantă de-a dreptul. Dar tocmai de aceea ne antrenam creierul, pentru a putea face această jonglerie între mai multe limbi. Se lansa o replică-n franceză pentru ca răspunsul să vină-n italiană, și așa mai departe.

Am depășit și perioada critică a online-ului și am ajuns la fața locului, la Versailles, unde tot controlul și siguranța pentru care am luptat în patru luni de lucru în spațiul virtual, dispăruseră. Dispăruseră, pentru că metoda destabilizării continua să fie implementată cu stoicism. Dacă se formase o structură în interiorul trupei, am fost nevoiți să schimbăm ritmul odată ajunși acolo și ierarhiile au fost silite să se schimbe odată cu schimbarea de distribuții. Deși inițial Carlo Boso pornise la

lucru cu trei forme de distribuție, astăzi suntem la doar o variantă, și destabilizarea avea grijă să apară din alte părți, să fie generată de alți factori, și nu de schimbarea de roluri.

Așadar, ajunsă la Versailles, m-am despărțit de Puck și de Quince, pe care îi interiorizasem atât de bine și abia așteptam momentul în care voi pune piciorul pe scenă pentru ca acele două energii puternice să își facă loc să vină spre exterior.

Din lipsă de actori, neavând o distribuție atât de numeroasă precum o cere lista de caractere imaginate de Shakespeare, Carlo Boso alege să mă pună într-o altă postură, să-mi pună creierul din nou la treabă, în maniera de deconstrucție, pentru a putea re-construi ceva nou și a mă arunca într-o aventură nemaivăzută, distribuindu-mă în trei roluri cuprinse într-unul singur – Snug, Snout și Starveling, trei meșteri într-unul, lucru care avea să-mi întoarcă, bineînțeles, universul pe dos. Coșmarul actorului, cum că lucrurile se schimbă de la un moment la altul în loc să se fixeze, devenea o chestiune la ordinea zilei. Dar ce nu te omoară te face mai puternic, așa că, în timp, toată povestea schimbărilor de distribuție ajunsese să nu mai fie o problemă. Consider că am avut cu adevărat o șansă, în doisprezece ani de carieră, să străbat toate cele trei niveluri ale lumilor shakespeariene din *Visul unei nopți de vară*. Am interpretat în tot acest timp personajul care mi-e cel mai aproape – Helena, din lumea îndrăgostiților –, apoi am ajuns cu Puck să conduc lumea magică, iar experiența internațională mi-a dat ocazia să văd cum te simți în universul meșterilor, trecând astfel prin toate lumile imaginate de marele autor englez. Snout, Snug și Starveling, așadar, Luna, Leul și Zidul din bucăți de *teatru-n teatru*, un adevărat cadou pe care regizorul Carlo Boso mi l-a făcut, punându-mă atât de puternic în lumină cu acest soi de interpretare triplă la care m-a provocat. Mai mult, creierul a fost nevoit să schimbe din nou poziția din care vedea lucrurile și să trec pe *contre-emploi*, de la Quince care reprezenta poziția numărul unu de autoritate în cadrul lumii meșterilor, la Snug, la cel mai timid și speriat dintre ei.

După absența îndelungată, de pe scenă, după luni de muncă și de luptă pentru a reuși să formezi imagini, să exprimi emoții și sentimente puternice într-o limbă care nu e

a ta, după multe ore de antrenament asiduu, iată că am ieșit să servesc publicul francez. Un public despre care trebuie să spun că e unul învățat să consume cultură, un public care te face să simți că toată munca ta de ani de zile nu a fost nici măcar pentru o secundă în zadar.

A început seria de reprezentații, care, încadrându-se în sistemul de *work-in-progress*, ne-a dat posibilitatea să învățăm să consultăm fiecare reprezentație ca pe un termometru extrem de precis. Învățam sub respirația publicului, AIDAS (prescurtare folosită pentru Académie Internationale des Arts du Spectacle Versailles, școala-laborator de cercetare condusă de Carlo Boso și Danuta Zarazik, înființată în 2014) fiind o instituție extraordinară. Am învățat în primele trei reprezentații cum să dozăm energia pe parcursul spectacolului, apoi în următoarele patru am început să simțim cum efectele comice se consolidează, ele fiind un punct extrem de important în montarea lui Carlo Boso, care ne spunea adesea că pentru a executa un *lazzio* care să aibă efectul scontat, e nevoie de o precizie milimetrică în execuție. Ca la pantomimă, dacă ai ratat un fir de aer, totul se poate duce pe apa sâmbetei, fără a obține efectul dorit, mai exact eliberarea de frică a publicului, prin râs.

Dacă *Visul* lui Muriel Manea, în atmosfera tenebroasă a nopții, e un spectacol care poate aduce cu el întrebări existențiale, cel al lui Carlo Boso are intenția de a elibera publicul de frica față de diverse situații, contexte oglindite, prin râs. Adeseori, Carlo Boso vorbește despre cât de important e ca un actor să știe să facă inima publicului să bată în ritmul dorit de el. Să știe să-i ia acestuia respirația, să creeze un moment de suspensie pentru ca mai apoi să-l elibereze pe acesta. Mai multe inimi bat deodată și toate sunt dirijate de fluxul spectacolului, cred că asta e parte din magia pe care ne-o oferă arta teatrală. Ca la Muriel Manea, în montarea lui Carlo Boso sunt importante intrările și ieșirile în și din scenă. Energia pe care actorul o poartă atunci când intră și măiestria cu care ghidează fluxul între el și spectator sunt esențiale în urmarea rețetei unui spectacol reușit. La fel și ieșirile sale din spațiul scenic și energia pe care o lasă acolo pentru continuitatea și fluiditatea fluxului.

Ce am reușit să înțeleg foarte bine despre Puck și despre prima lui intrare în scenă e ca atenția personajului să se concentreze pe elementul dramatic și nu pe *ego*-ul propriu, care-l centrează în spațiul scenic pe Puck ca pilon principal. Carlo Boso explica foarte clar că, dacă actorul care îl joacă pe Puck nu reușește să îngroape *ego*-ul și dacă nu se răspunde la întrebările publicului – cine e, ce face și de ce face un personaj ceea ce face sub ochii săi –, publicul își pierde interesul pentru spectacol. În schimb, dacă scopul actorului e să urmărească progresia dramatică, să facă „suspensia de aer“, pentru ca mai apoi să lase publicul să se elibereze, acesta va rămâne cu siguranță să vadă ce se întâmplă cu personajele înfățișate în contextul propus. „Nu trebuie să fii sclavul publicului“, ne spunea Carlo Boso, ci trebuie să te pui în slujba lui. Să fii spontan, veridic în situație, într-una trăită și nu făcută, într-o emoție trăită și nu mimată, forma având nevoie să fie una plină de conținut și nu goală. Când veridicitatea dispare, când adevărul nu-și găsește locul, respectul cuvenit publicului nu e acordat, iar experimentul spectacolului eșuează.

Despre spontaneitate, Grotowski afirma că ea poată să devină autentică și să nu fie una imitată doar atunci când articularea rolului în semne este una precisă. Fără precizie în articularea limbajului, spontaneitatea devine greoaie, corpul începe să se miște dezordonat, să execute mișcări bruște, fragmentând fluxul energetic, maculând scena în ansamblul ei; tot astfel, vocea dovedește intensități nepotrivite. Astfel, spontaneitatea „rebelă“ nu duce decât la un rezultat plin de dezordine, neîmplinind scopul spectacolului. Acest tip de spontaneitate pe care Boso îl cere în scenă nu are nimic de-a face cu spontaneitatea integrată în realismul existențial stănislavkian, care l-a inspirat puternic pe Grotowski, deși multe din răspunsurile pe care acesta din urmă le obținuse în urma căutărilor sale erau diferite, chiar la polul opus față de ceea ce însemna fundamentul actoriei gândite de Stanislavski. Mai degrabă, Boso cere să fii în situație, pretinde o angajare în actul interpretării, al reprezentării, care să nu fie făcută cu jumătăți de măsură. Regizorul înțelegea că, într-o formă sau alta, opoziția dintre precizie și forma veridică de spontaneitate, pe care o căutam, apăsarea natural, se naștea în mod

organic, dar știa în același timp că, atunci când reușim să ne intersectăm cu o opoziție, putem spune că are loc creația, că ea se împlinește. Și nu vorbim despre o împlinire ca în cazul metodei grotowskiene, prin *via negativa* și transpunere interioară care duce la transă. Vorbim, în cazul acesta, al laboratorului de teatru popular, despre o desăvârșire a execuției interpretării prin precizie și rigurozitate. Se creează astfel un fel de paradox, atunci când aducem în discuție aceste două concepte care, deși sunt contrare, prin formulare, pot duce la desăvârșirea actului interpretativ. Se explică foarte clar liniile de mișcare pentru Puck, de exemplu, pentru a ajuta actorul să *centreze* corespunzător energia. Sunt convinsă că regizorul și dramaturgul Carlo Boso este, înainte de toate, un actor, ceea ce contează enorm în succesul pedagogiei sale. Puțini sunt regizorii înzestrați cu calități actricești, iar aici amintesc de Muriel Manea, care, asemenea tatălui ei, avea capacitatea extraordinară de a juca pentru actorii săi într-o asemenea manieră în care tot ceea ce avea actorul de făcut era să urmărească cu atenție energia care ieșea la iveală. Așa și cu maestrul Boso. Un Arlechino înnăscut, un actor senzațional cu capacități surprinzătoare.

Carlo Boso spunea că e important să ajungi într-o poziție centrală în spațiul scenic, să preiei toată energia spectatorilor, pentru a o da mai departe. Regizorul insista pe faptul că e necesar ca actorul să își gestioneze intrările în funcție de energia de care dispune. Trebuie în permanență să aibă în minte gândul că el trebuie să ajungă iar și iar la centru, ca să concentreze toată această energie, să creeze un cerc în care tot ce se află în proximitate să fie inclus. Fiecare vibrație, respirație, urmă, formă de viață să fie inclusă în cercul de energie. Mai adăuga el că tehnica asta a concentrării și distribuirii energiei funcționează și pentru monologuri în aceeași măsură în care actorul respectă ecuația. Aduce întotdeauna centrul energetic unde trebuie, pentru ca mai apoi să facă această diviziune a energiei în cele două părți ale publicului.

Simetria în scenă e extrem de importantă pentru a nu induce în eroare publicul. Am învățat cât de important e ca atunci când pășești în scenă să pășești cu piciorul potrivit pentru a nu pierde momentul, pentru a nu strica scena,

pentru a rămâne deschis și a nu închide postura corpului tău în raport cu publicul. Spectatorul, spunea regizorul, privește mâinile, astfel că devine tot mai important ce anume facem cu ele. Ne vorbește aici despre tot sistemul de utilizare a corpului în regimul biomecanicii lui Meyerhold. Carlo Boso – care reformează teatrul venețian și participă la înfăptuirea unei noi reforme în *commedia dell'arte*, fiind, prin definiție, un împătimit al stilului, un îndrăgostit pe vecie al acestui gen – sugerează că personajele shakespeariene își au originea în caracterele *commediei dell'arte*. Oberon și Titania sunt pandante ale primului actor și ale primei actrițe, Bottom și el un prim actor de mare clasă, Puck pare născut din Pulcinella, dar dacă înlocuim lenea cu o energie explozivă, ajungem mai degrabă la un Arlechino câine. Egeea – în cazul nostru, personaj feminizat de Boso, ca și la Muriel Manea, din rațiuni pur regizorale – este egalul lui Pantalone, care vrea să-și mărite fata, împotriva voinței ei, pentru a-și urmări propriile interese, pentru a-și păstra autoritatea. Astfel, are loc transferul *commediei dell'arte* în epoca shakespeariană, iar Puck poartă masca lui Arlechino, Zânele vin cu măști ale vrăjitoarelor, iar Egeea cu cea a lui Pantalone. Cei doi elfi care nu există în piesa lui Shakespeare, Peace și Carpet, dar cărora Carlo Boso le dă viață în adaptarea lui, vin să-l ajute pe Puck să completeze „armata” lui Oberon, purtând și ei variante ale măștii lui Arlechino. Importanța existenței unei conduite rituale în utilizarea măștii revine de fiecare dată, la fiecare repetiție pe care o avem. Carlo Boso nu încetează să ne vorbească despre utilizarea ei astfel încât energia măștii să lucreze pentru noi și nu împotriva noastră. Gesturile trebuie să fie extrem de clare pentru a nu induce în eroare publicul, trebuie să faci posibilă înțelegerea extra-textului propus de regizor prin gesturi, ca în *commedia dell'arte*, pentru a reprezenta cât mai bine imaginile shakespeariene.

În *Visul unei nopți de vară* al lui Carlo Boso, primele scene ale spectacolului sunt esențiale pentru progresia dramatică și pentru prezentarea contextului general, pentru ca spectacolul să poată demara în forță, odată cu intrarea Titaniei și a lui Oberon. Boso explică „gramatica” acestui tip de interpretare, spunând că actorul trebuie să găsească timpul just pentru ca scena să se desfășoare în ritmul potrivit. Pentru ca

toate acestea să ajungă să fie posibile, vitală este coordonarea între parteneri, atenția care trebuie îndreptată către cel care se presupune că trebuie să dea tempo-ul în scenă. După ce și-a instalat deja o „gramatică” proprie, următorul pas, în construcția lui Puck, sunt accentele măștii. Boso construiește spectacolul în toate detaliile sale, astfel încât toate să funcționeze într-o ordine anume stabilită. Spune de asemenea că e extrem de important să se stabilească raporturile corecte între personajele de pe scenă pentru că, dacă ele sunt destabilizate, destabilizăm și publicul.

Obiectivul scenic, în prima întâlnire dintre Puck și Zână, trebuie să aducă personaje clar conturate în scenă. Astfel, ca exemplu, dacă Puck are o reacție atunci când zâna anunță intrarea Titaniei, e necesară și din cealaltă parte (a zânei) o reacție, o ieșire falsă, oprită de anunțului venirii lui Oberon. Reacția zânei, când Puck anunță că îl servește pe Oberon și că stăpânul lui o să ajungă acolo, creează deja în mintea spectatorilor statutul personajului care urmează să li se înfățișeze. Astfel, ca la improvizație, nu joci pentru tine, lumina și faima ta, ci pentru a pune lumina pe colegul care urmează să intre în scenă, contribuind astfel la realizarea unei reprezentații de calitate și nu a uneia încărcată de lupte duse între ego-urile actorilor. Generozitatea este cheia în teatru, iar conștientizarea importanței lucrului în echipă, de asemenea. Când vom înțelege că teatrul e ca în sportul de echipă, că nu poți juca singur, desăvârșirea va fi tot mai aproape. Precizia e un element cheie în lucrul cu Carlo Boso. Sistemul lui teatral se bazează pe un actor extrem de bine antrenat, precis, riguros, care e în control absolut în fiecare secundă în care se află în scenă. Nimic nu e așezat acolo la întâmplare și fiecare gest e matematic gândit de regizor.

Spectacolul lui Carlo Boso, care se află la a treia variantă făcută în cadrul Academiei pe care o conduce, începe cu un cântec care prezintă o poveste de dragoste neîmplinită – printr-o compoziție a lui Thomas Morley – *Though Filomela lost her love*, spectacolul terminându-se cu o altă compoziție a lui Morley – *Come away sweet love*. Boso aduce un cântec care să deschidă de fapt prologul spectacolului, nereprezentând doar atât. Regizorul dorește să aducă în fața publicului

niște actori cu calități vocale excepționale, pe care publicul să le remarce din prima clipă, iar spectacolul să debuteze în aplauzele furtunoase ale spectatorilor, după ce actorii și-au demonstrat măiestria încă din prima clipă de când au pășit în spațiul scenic.

Apoi, primul act și prima scenă a spectacolului – cea în care ni se prezintă conflictul primar al acțiunii dramatice, al eroinei Hermia, care refuză să se căsătorească cu cel ales de Egea – are o funcție vitală în economia spectacolului, corelând acțiunile piesei. Dacă de la început nu te lansezi în mod corect în acțiune și nu dai drumul informațiilor dramatice corespunzător, întregul spectacol poate fi compromis. Regula rămâne valabilă și pentru scenele care urmează, așa cum am explicat mai sus, în privința sarcinilor interpretative din prima scenă Puck-Zâna.

În toată această căutare, în tot acest proces experimental, în care încercam să stabilim o metodă de comunicare cu un public care nu înțelegea limba italiană, limba principală în care se juca, am reușit să înțelegem că atunci când cuvântul se golește de sens, pentru că publicul nu înțelege limba, singura armă pe care o putem folosi este emoția. Emoția și sentimentele ne rămân singurele instrumente care sunt canalizate prin voce pentru a putea transmite mesajul. Și aici, ajungem din nou la importanța corpului, instrumentul actorului, la importanța unui antrenament asiduu care să mențină acest instrument în formă optimă. Așa se face că în cadrul antrenamentelor, printre exercițiile pe care le făceam pentru voce, se puneau o mare importanță pe exercițiile de respirație și pe cele care reușeau să activeze centrul rezonator. De multe ori se întâmpla ca pasajele scrise de Shakespeare să pună probleme actorilor în susținere. Adeseori actorii rămân fără aer înainte de a putea termina replica, cea care de cele mai multe ori e structurată în formă de mini-tiradă la Shakespeare (vezi pasajele Titaniei, Oberon, Puck etc.). Exercițiile pe care le-am făcut în toată perioada de lucru se aflau într-o evoluție continuă și deveneau mai dificile și mai solicitante de la o zi la alta. Volumul de muncă era și el în creștere, presiunea se acumula și de aceea spun că am fost nevoită să fac față într-un soi de „legiuni artistice” italiano-franceză.

Când siguranța și confortul începeau să se instaleze, câinele de pază al zonei de confort a actorului, regizorul Carlo Boso, „cere o pauză și face schimbări în teren“. Când energia de grup începuse să se armonizeze în distribuția cu care jucam deja de ceva vreme, Carlo Boso alege să schimbe puțin ritmul și să mă scoată din poziția timidă a meșterilor Snug, Snout și Starveling și să mă pună într-o reprezentație să intru în rolul lui Quince. Teoretic, am avut un singur șnur, pe repera-înainte, iar apoi reprezentația. Am intrat în rolul Egeea și Quince, nevoită să fac față presiunii ce trona prin prisma situației. Aici, frica în scenă și-a spus cuvântul. Sistemul de *work-in-progress*, în care încerci și probezi în fața publicului, devenea apăsător. Reprezentația în care schimbam distribuțiile începe, iar faptul că nu avusesem timp să interiorizez simțirile și trăirile lui Quince m-a făcut ca în prima scenă a meșterilor, la debutul ei, să servesc colegilor replica de final. Frica cu care am pășit în scenă mi-a paralizat simțirile aproape în totalitate pentru câteva momente, iar de acea spontaneitate, autenticitate, nici nu mai putea încăpea vorba.

Mi-am văzut colegii blocați și mi-am dat seama că, deși într-o asemenea situație soluția salvatoare ar fi fost improvizarea, de această dată, acest sistem nu mai putea funcționa, pentru că era aproape imposibil pentru niște actori care nu cunoșteau limba să improvizeze textual. Ca de obicei, în asemenea situații, timpul se comprimă în scenă, iar trei secunde pot părea o viață, timp în care am gândit și am acționat astfel încât să repar momentul, să salvez scena și să nu pun capăt unei progresii dramatice construite de colegii mei ce fuseseră înainte în scenă. Totul e bine când se termină cu bine, meșterii ieșind din scenă cu aplauze, la acel moment. După aceea reprezentație am revenit la rolurile inițiale. Schimbarea în teren a fost utilizată pentru că, în ziua aceea, colega ce juca Quince și Egeea avusese o problemă și nu putuse să ajungă la reprezentație. Deci, o mică destabilizare înainte de a ajunge din nou la un anumit tip de stabilizare, și chiar și mai departe, la o evoluție.

Pe de altă parte, un alt aspect interesant pe care l-am observat pe parcursul șirului de reprezentații cu *Visul unei nopți de vară* care s-a jucat în cadrul Festivalului „Le Mois Moliere“ a fost posibilitatea întâlnirii cu diverse tipuri de

public. Festivalul, care are loc la Versailles pe toată durata lunii iunie, este realizat în colaborare cu administrația publică locală a orașului Versailles, așa că parte din spectacole au fost oferite gratuit pentru cetățeni, de către primărie, încât ne aflăm în fața unui prim gen de public, acela neplătitor. În opinia mea, după câteva reprezentații pe care le-am jucat în fața lor, pot afirma că acesta e genul de public cel mai tăios, cel mai mofturos și cel care te taxează cel mai crunt și crud posibil. În rândurile acestui gen de public îi vom găsi pe cei care se vor ridica și vor pleca în timpul reprezentației. Rare sunt momentele în care așa ceva se întâmplă în mijlocul unei reprezentații cu public plătitor, nefiind greu de înțeles de ce. Pretențiile neplătitorilor sunt mai ridicate, paradoxal. Așa că, jucând pentru tipul acesta de public, am văzut cum, dacă progresia dramatică nu e executată cu măiestrie, mai ales că riscam vorbind o limbă pe care spectatorul nu o înțelege, oamenii se pot ridica în prima jumătate a spectacolului și pot părăsi nonșalant spațiul. Pentru un actor, să își vadă publicul plecând e ca și cum totul în el s-ar face bucățele. Dar importante într-o situație de acest gen sunt asumarea și învățarea lecției. Să îți dai seama ce anume nu a funcționat în acea seară și de ce s-a întâmplat una ca asta, de s-a ajuns ca o parte din public să plece.

În rândurile aceluiași public neplătitor, s-au aflat și persoane, majoritatea, care, la finalul reprezentației, au ales să lase o sumă pentru noi în cutia pentru suport artist. Astfel, ca în perioada de plină glorie a *commediei dell'arte*, puteai folosi la sfârșit cutia în care s-au adunat banii, ca pe cel mai bun termometru care putea să existe pentru a măsura calitatea reprezentației. Iar *Visul unei nopți de vară*, în regia lui Carlo Boso, e un spectacol care se vinde foarte bine. Am avut în public oameni care veneau sa-l vadă pentru a doua, a treia oară.

De cealaltă parte, avem publicul plătitor, la reprezentațiile care nu erau oferite de către primărie și care, la rândul său, se împarte și el în mai multe categorii. Dacă stai să analizezi categoriile sociale pe care le oglindești pe scenă, poți ușor să îți dai seama că ele reprezintă masa publicului tău. Carlo Boso creează spectacole nu doar pentru cei aleși, pentru publicul de elită, ci poziționează elitismul într-o manieră în

care el nu mai are prea multe în comun cu originile sociale ale spectatorilor. Așadar, diferit față de Muriel Manea despre care aș spune că e ușor elitistă atunci când vine vorba despre publicul ei, Carlo Boso creează și pentru un simplu muncitor, care poate nu a ajuns să-și completeze, să își desăvârșească studiile liceale.

Ultima reprezentație de până acum, nu ultima din lungul șir care continuă, a fost specială. Am avut parte de un public care nu a oferit prea multe reacții în timpul reprezentației, pentru a putea, în finalul ei, să le ofere actorilor recompensa supremă prin niște aplauze pe care cu siguranță nu le vor uita niciodată. Am știut în timpul liniștii, care trona în timpul spectacolului, că trebuie să analizez rapid fluxul de energie ce pleacă dinspre noi spre ei și să conștientizez că el este cel potrivit, astfel încât să-mi păstrez constanța. A fost interesant de observat cum unii dintre colegi, simțind același lucru, au ales să apese pedala de accelerație, chiar până la nivelul maxim, pentru a obține din nou reacțiile cu care se obișnuiseră la reprezentațiile anterioare.

După acea reprezentație, Carlo Boso ne-a vorbit despre lecția măsurii și a simțirii publicului pentru care joci.

În concluzie, două laboratoare extrem de diferite, pe același text al lui Shakespeare, mi-au adus posibilitatea să înțeleg din nou că important este antrenamentul actorului pus să performeze. Doar că exercițiile variază în funcție de necesități și cred că nu există o rețetă exactă a unei liste de exerciții, aceasta fiind adaptată în permanență nevoilor actorului. Ca în laboratorul lui Grotowski, e esențial să modificăm exercițiile astfel încât ele să-l ajute pe actor să identifice blocajele și să le elimine.

Bibliografie:

- ARIANE Mnouchkine, introducere, selecție și prezentare de Béatrice Picon-Vallin, traducere din limba franceză de Andreea Dumitru, București, Editura Cheiron, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, prefată de George Banu, București, Editura Nemira, 2014.

CONVERGENȚE

ZÂMBETUL LUI SISIF SAU DESPRE FILMUL *SIERANEVADA*

Raluca Blaga

Are loc premiera unui film al lui Cristi Puiu. Îl vizionez. Densitatea propunerii cinematografice mă copleșește. Filmul intră în ființa mea și rămâne acolo. Din când în când, ca atunci când mergi pe stradă și simți prezența unui gând care tot revine, filmul îmi amintește de el și de mine. Trece un timp (o jumătate de an, poate un an) și un impuls pe care nu-l pot defini mă îndeamnă să-l văd din nou. Parcă ceva din senzația aceea copleșitoare începe să se domolească. De-acum înainte, știu că voi începe să-l descopăr. Asta se întâmplă, de regulă, la a treia vizionare. Vizionarea mea preferată e, însă, cea care abia urmează. De fiecare dată, dar absolut de fiecare dată, a patra oară văd filmul ca într-un soi de transă: dincolo de dialoguri (cu care sunt deja familiari-zată), dincolo de situații (despre care știu când și în ce ordine sunt așezate), dincolo de cadre și de *cut*-uri, urmăresc doar silueta propunerii cinematografice. Nu știu exact cum să numesc această esență sau limpezime a filmului care acum se dezvăluie. Doar abia acum, după ce au fost date la o parte straturile sub care a fost așezat, îi pot simți corpul. Abia acum pot verbaliza pe unde și de ce filmul a intrat în ființa mea și a rămas acolo. La fel s-a întâmplat și cu *Sieranevada*. Doar că, după a patra vizionare, undeva în toamna lui 2020, am făcut ceva ce nu mai simțisem nevoia până atunci: am deschis un fișier Word, i-am dat titlul *dacă_vei_scrie* și mi-am notat un citat din *Însemnările contradictorii* ale lui Valeriu Moiescu, citat pe care l-am asociat cu finalul filmului: „Umorul devine de cele mai multe ori o formă disimulată a tristeții; expresia românească «a face haz de necaz» nu trebuie confundată cu «bășcălia», formă balcanică a unei atitudini neimplicate,

iresponsabile – «zeflemeaua» însemnând oricum o treaptă în plus.¹ Acum e 7 martie 2021 și-mi dau seama că au trecut mai bine de patru ani de când tot revin cu gândul la filmul ăsta. Vreau să mărturisesc de ce.

Tot ceea ce am relatat mai sus ca fiind specific întâlnirilor mele cu filmele lui Cristi Puiu mi se întâmplă însă și cu spectacole de teatru, cărți sau alte filme. Dar nu cu orice spectacol, orice carte sau oricare film. Ocaziile astea sunt rare. Ca o sărbătoare. Nu e ca și cum în fiecare zi ai parte de epifanii. Nu e ca și cum în fiecare zi realitatea, lumea și adevărul dobândesc un soi de claritate, de limpezime, iar tu poți să te privești pe tine cu seninătate pornind de la acea revelare. Karl Ove Knausgaard a adus în vocabularul meu poetic cuvântul ăsta pentru acel ceva pe care-l stârnește arta: un soi de epifanie. L-a împrumutat de la Stephen Dedalus al lui Joyce. Heidegger m-a făcut să fiu atentă la raportul pe care opera de artă ar trebui să-l aibă cu realitatea și adevărul. Filme cum e *Sieranevada* mă fac să simt visceral toate conceptele astea.

A trecut o săptămână de când a murit bunica. În zilele alea, am devenit parte a unei rânduiei despre care nu știu de unde vine, știam doar că trebuia s-o împlinesc. În plus, am devenit dintr-odată fiica lui tata. Nepoata bunicii. Și expresia asta, *ești fata lui tata*, îmi tot dă târcoale de atunci. Din după-amiaza aceea de priveghi, îi înțeleg atât de profund și de clar semnificația. *Ești fata lui tata* îmi atribuie un sens, un scop, un loc, un viitor. Dincolo de aceeași formă a ochilor și a frunții, aceeași moliciune a părului și încăpățânarea amândurora, *ești fata lui tata* traduce ceva imuabil despre identitatea și rostul meu. Privindu-mă din acest punct, știu cum să răspund la întrebarea: *cine ești?* Însă, mai presus de toate, *ești fata lui tata* mă plasează pe mine în raport cu rânduiala. Rând-rânduială. Privită din acest punct lumea capătă sens. Privită din acest punct realitatea îmi dezvăluie un adevăr. Rând-rânduială. S-a dus bunica. Privită din acest punct, moartea se așază în rând. E rânduită. Doar prin această rânduială lumea s-a regenerat și a reușit să-și vadă de drum. La două zile de la înmormântare,



1. Valeriu Moisesescu, *Însemnări contradictorii*, București, Unitext, 1999, p. 256.

m-am așezat să văd a cincea oară filmul lui Cristi Puiu. *Ești fata lui tata* n-ar fi putut traduce un adevăr și un rost dacă filmul ăsta nu mi-ar fi devenit o cunoștință veche.

Cheia e de fiecare dată în momentul de început. Acolo, pri-mești instrucțiuni despre cum să te descurci în lumea operei de artă. Acolo, ți se spune ce tip de atenție să iei cu tine și de care dintre simțurile tale are nevoie opera pentru a se împlini. Mi-am mai dat seama de ceva: uneori, în prima replică e cheia. *Sieranevada*: Un colț de București. Strada Ionel Perlea – asta dacă vrei să fi scrupulos în ceea ce privește detaliile. Sau dacă vreodată o fi să treci pe-acolo și o să ajungi să te întrebi ce s-o fi întâmplat oare cu felia de viață din bucata aia de cinema. Trafic. Un concert de sunete. O groapă în asfalt. O lume care se construiește. Îți dai seama că ai rămas cu privirea agățată de aerul condiționat din balconul blocului de peste drum. Un bărbat, o femeie și, mai apoi, o femeie mai în vârstă. „– De ce-ai lăsat-o singură?!“². Distanță. Privire de la distanță. Camera e la distanță. Graffiti pe un perete. Fațada unui supermarket. O fată, o mamă, o bunică, un tată. Blocaj, claxoane, ferestre de apartament. De unde *vine* tatăl? Black screen. Simfonia în C minor – Giovanni Battista Sammartini. Tonul *allegro* al bucă-ții muzicale alese îmi construiește un anumit tip de așteptare. Îmi spune că va urma o compoziție amplă, elaborată pentru orchestră. Cu soliști și cor. Mă gândesc la afișul filmului. De la distanță obiectivul a captat imaginea unui șir de blocuri, ase-menea unui lanț muntos. *Sierra Nevada* – lanț înzăpezit. Privit de la depărtare, șirul își dezvăluie măreția și rezistența. Ochi de fereastră peste ochi de fereastră. Etaj peste etaj. Viață peste viață. Un colț de București. Senzație de structură de fractal. Din felul în care a fost construită secvența de început, gândul îmi rămâne atașat de întrebarea: *De unde vine tatăl?* Cele aproape trei ore de cinema îmi propun să găsesc răspunsul la întreba-rea asta. Din ce trecut vine tatăl și către ce tip de viitor se pre-gătește. Din ce materiale a fost el construit și care dintre ace-s-tea vor opune rezistență. Cine e tatăl? Fiul tatălui său - cu tot ceea ce implică acest adevăr, cu întreg bagajul lui determinist, cu identitatea, scopul și sensul pe care le conține.



Secvență *Sieranevada* – 1:03:52 – Sufragerie. Așteptare. Din stânga, curg imagini pe un ecran de televizor. Din oricare parte ar privi, obiectivul camerei traversează masa încărcată. Pomană lângă pomană, sărățele, apă, chiftele, vin. Umeri lăsați, priviri care stau. Se stă ca să sosească preotul. Emisiunea de la televizor vorbește despre arborele cosmic, despre un *axis mundi* devenit în folclorul românesc columnă. „Etnografie și folclor”³. Secvență cu masa încărcată. Pomană lângă pomană, sărățele, apă, chiftele, vin. „Habemus papam!”⁴ Și dintr-odată, prin prezența preotului sufrageria devine un spațiu sacru. Cei ce sunt și cei ce nu sunt devin legați printr-un soi de pasaj miraculos. Masa nu e doar masă. Mâncarea nu e doar mâncare. Comunitate. Adunare. Fiecare dintre cei prezenți își asumă rolul și rostul în cadrul ritului. O soție, un fiu, o fiică, un nepot. În jurul mesei, care acum nu e doar masă, simți prezența unui adevăr imuabil. *Axis mundi*. Devii parte a unei rânduiei, despre care nu știu de unde vine, știi doar că trebuie s-o îplinești. Astfel, lumea se regenerează și reușește să-și vadă de drum. „– De ce-ai lăsat-o singură?!”, replica aceea de început capătă acum volum.

De unde vine tatăl? Final *Sieranevada*: Lary, Relu și Sebi. Se mănâncă. Sarmale și mămăligă. Râsete. Cei doi fii. Nepotul îmbrăcat în costumul cumpărat să fie de sufletul celui plecat. „Bine-ai venit!”⁵ Cei doi fii și tatăl. Râsete. Black screen. Giovanni Battista Sammartini – Sonata a III-a pentru două violoncelle în A minor. Rog un prieten pasionat de muzică să îmi explice diferența dintre simfonie și sonată. În sonată, atenția e concentrată pe un singur instrument, senzația pe care o construiește e cea de intimitate, directețe și, în plus, e mai ofertantă dacă vrei să explorezi, să experimentezi. Forma de sonată se găsește în orice simfonie. Aduug un strat în plus citatului pe care mi l-am notat din *Însemnările contradictorii* ale lui Valeriu Moisesescu. Mă gândesc la Sisif așa cum mi l-a prezentat Albert Camus. Obișnuit de-acum cu povara lui, coborând dealul pentru a o lua de la capăt, zâmbește, fiind conștient de



2. Cristi Puiu, *Sieranevada* [film artistic], 2016.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*.

propriul său adevăr. Distanță. Privire de la distanță. Camera e la distanță tocmai ca să-mi lase suficient spațiu pentru a mă privi. Distanța nu traduce în acest caz nepăsarea, ci tocmai reversul. Distanța ca o imensă căldură și dragoste față de om. Zâmbetul plin de candoare al lui Sisif.

Ars poetica de spectator: „Venisem cu nădejdea să văd ceva de-al vieții legat de izvoarele și de tainele ei prin legături pe care n-am nici prilejul, nici puterea să văd în toate zilele. Venisem cu nădejdea să întrezăresc o clipă frumusețea, măreția și gravitatea umilei mele existențe zilnice. Nădăjduiam că mi se va arăta nu știu ce prezență, ce putere sau ce zeu ce sălășluiește în aceeași cameră cu mine”⁶. Atunci când mă întâlnesc cu arta, port în buzunarele minții acest fragment din *Le Trésor des humbles* al lui Maurice Maeterlinck. Îl port acolo ca pe o speranță sau ca pe o promisiune pe care știu că arta are capacitatea de a mi-o împlini.

Sieranevada: Toată viața ne căutăm pe noi înșine. Ne căutăm în cei din jur, în medii și situații, în depărtări și intimități. Viața este o continuă căutare, o cale către adevăr, iar de-acolo încolo, odată atins adevărul, nu mai șade decât hotarul libertății. Ca să descoperi însă adevărul trebuie să dai la o parte straturi de iluzie și de realitate. Mă gândesc la primele cincisprezece minute ale filmului. Generic de debut. Urmează șase minute în care ni se propune o secvență continuă, neîntreruptă. Senzația pe care ți-o imprimă această secvență e cea a unei felii de viață. Genericul filmului e urmat de o secvență de șapte minute întreruptă, compusă din mai multe tăieturi. Senzația pe care ți-o imprimă această serie de secvențe e cea a unei structuri care a fost stilizată, ajustată. În ritmul senzațiilor notate anterior, am receptat întreaga desfășurare a filmului. *Sieranevada* e asemenea unei bucăți muzicale elaborată într-un mod matematic precis: camera e așezată la distanță; cadrele sunt compuse: cinci escavatoare galbene traversează prin fața mașinii aflată la semafor; e o singură clipă de liniște,



5. *Ibidem*.

6. Maurice Maeterlinck, *Tragicul de toate zilele în: Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, antologare, postfață și note de B. Elvin, Minerva, București, 1973, p. 125.

în rest, muzica se revarsă de peste tot; zgomotul de după uși acoperă sau întrerupe vorbele care se rostogolesc, majoritatea, în clișee; intrări, ieșiri, mișcări pentru a închide sau deschide întrerupătorul de pe hol, o fată croată care leșină – acest arsenal îți lasă senzația unei felii de viață. Însă, filmul construiește voit senzația unei felii de viață. Iluzie. Construcție. Fiecare secvență e menită să te facă, tocmai prin iluzia pe care ți-o propune, să sesizezi distanța. Distanța îți face loc pentru a te gândi.

Distanță. Gând. Masa. *Axis mundi*. „Etnografie și folclor“. Acasă, masa înseamnă un timp al lucrurilor așezate și echilibrate. Relațiile dintre cei care se așază la aceeași masă pot fi traduse din simpla privire aruncată asupra locului pe care și-l ocupă fiecare. Îmi amintesc precis de faptul că, în cei peste douăzeci de ani petrecuți cu familia, întotdeauna ne așezam fiecare la locul nostru la masă. Locul meu la masă = acolo unde pare că totul se statornicește și se fixează, se definește și se limpezește. Din locul pe care îl ocup la masă, se naște certitudinea unui adevăr imuabil. Din punct de vedere social, al relațiilor astfel definite, al rolurilor și locului tău în lume nu se mai iscă un semn de întrebare în plus. Cu toate că nu plănuim să stăm mai mult de câteva ore sau la șase trebuie să ne întoarcem la unitate, locul nostru acasă, la masă, ne amintește de prezența unui stâlp solid atunci când mediul lichid din timpul nostru contemporan ne invită la nestatornicie. Masa. *Axis mundi*. „Etnografie și folclor“. Dacă nu faci pomana sâmbătă, nu e primită. Ritualul acesta specific, depozitar al timpului și existențelor scurse până la mine și care se înscrie în vibrația comună a tonului local, mă pune în rând cu momentul acesta precis din timp și spațiu din corpul căruia sunt parte. Rând-rânduială. Sâmbăta cerul e deschis și sufletele se uită să vadă dacă primesc ceva. Masa, rânduită în felul acesta, devine spațiul deschis al lumii prin care sacrul se poate manifesta. Hierofanie. Masa nu mai e doar masă. Devine un centru al lumii care conferă un culoar de trecere dinspre aici spre un dincolo. Prin împlinirea ritului, lumea nu doar că se regenerează, se întemeiază din nou la nivel ontologic, ci ne și conferă spațiul de trecere necesar și suficient pentru a recunoaște și a rândui moartea, iar pe noi în

raport cu ea. Toată viața ne căutăm pe noi înșine. Ne căutăm în cei din jur, în medii și situații, în depărtări și intimități. În toată lichiditatea din jur, *ești fata lui tata și rând-rânduială* devin singurele mele repere solide.

„– De ce-ai lăsat-o singură?!“

Nu sunt lăsată singură.

IMPROVIZAȚIA HAROLD

Interviu cu Charna Halpern

Ioan Ardelean

Charna Halpern s-a născut în 1952 la Chicago, Illinois, SUA și este co-fondator al teatrului *ImprovOlimpic*, cunoscut acum ca fiind *iO*. Charna Halpern, împreună cu Del Close, a descoperit o nouă formă de spectacol de improvizație numit *Harold*. Dar ce este *Harold*? „Denumirea de *Harold* are la bază o poveste bizară. Într-o zi, pe vremea când Del Close colabora cu cei din trupa de improvizatori *The Committee* din San Francisco, decide că a sosit momentul pentru ca toate căutările lor să capete o denumire. El își consultă colegii, pentru a găsi o denumire cercetărilor lor, iar unul dintre actori, Bill Mathieu, răspunde sec: *Harold!* Nimeni nu și-ar fi putut închipui că acele căutări ale lor vor purta o denumire atât de simplă. Dar Del Close s-a distrat și a acceptat imediat acest nume. La început au fost multe confuzii pe tema acestui nume. Unii au crezut că denumirea este *Herald*, după cum afirmă Tim Kazurinsky, căruia i se părea că are legătură cu noțiunea de heraldic, în termeni britanici care trimit la trâmbițele heralților, lumea heruvimilor și serafimilor și credeam că publicul a sugerat acest nume. După mulți ani am aflat că se numește Harold, nume simplu de băiat. Un nume stupid pentru ceva ce s-a dovedit a fi extraordinar.“ Am avut ocazia de-a sta la taifas la o ceașcă de cafea cu Charna Halpern pe *Zoom*, unde a avut amabilitatea de a-mi răspunde la câteva întrebări.

Ce compromisuri ați făcut atunci când v-ați decis să colaborați cu Del Close?

După doi ani la conducerea unui teatru, numit *ImprovOlympic*, bazat pe improvizație (o formă scurtă atunci), știam că trebuie să fie ceva mai mult, că trebuie să merg mai departe, așa că l-am căutat pe Del Close, un mare director în improvizație. L-am invitat la o cafea, să vorbim, fiindcă și el credea că s-ar putea explora mai mult pe acest tărâm al improvizației. În acea perioadă, el experimenta ceva numit *Harold*, dar care, în acel moment, nu avea încă o formă bine definită. I-am arătat câteva jocuri-exerciții pe care eu le foloseam, și am decis că *Three Time Dashes* ar putea fi forma de bază pentru începutul colaborării noastre. Asta a fost tot ce m-a interesat în acel moment. Mi-am dorit să provoc, să stimulez și să schimb percepția oamenilor despre joc și improvizație.

Ce modificări substanțiale a suferit Metoda Harold de la descoperirea inițială și până în prezent?

Deoarece am avansat destul de mult am decis să nu rămânem doar la *training wheels format*, ci să mergem mai departe. Ideea de bază a fost ca scenele să revină la anumite intervale de timp și să completeze imaginile create în deschiderea *show*-lui. Am avut înțelepciunea de-a urma *Harold* și nu de-a conduce, ceea ce este mult mai bine.

Vedeți metoda născută din improvizația Harold ca pe un instrument care completează alte metode de actorie sau ceva care ar trebui să existe pe cont propriu?

Harold există pe cont propriu. Dar, cu siguranță, dacă poți improviza, dacă poți crea spectacole de artă din improvizație pe scenă, atunci ești pregătit și poți juca orice. Dario Fo a câștigat premiul Pulitzer cu o piesă de teatru care se bazează pe această formă de teatru „ilegitim“ numită improvizație.

Ați avut o direcție clară de la început, ați crezut în ceea ce faceați, sau ați avut îndoieli?

Nu am avut nicio direcție... am experimentat, iar cei care au crezut în noi, ni s-au alăturat. Nu am avut nicio îndoială. Mi-a plăcut ceea ce făceam, mai ales atunci când și funcționa, ceea ce nu s-a întâmplat de la început. Partea cea mai grea a fost cu partenerii financiari, cu acei colaboratori care aveau îndoieli, cum ar fi proprietarul teatrului *Second City* care susținea că improvizația este doar un instrument pentru a crea spectacole de umor la *Second City* și nu o formă de artă.

Este predată metoda Harold la vreo universitate din SUA? Dacă da, universitățile au acceptat sau au opus rezistență față de metoda Harold?

Da, metoda Harold se predă la multe universități din SUA. Chiar și cartea mea *Adevărul în comedie* a fost introdusă în bibliografia obligatorie, în cele mai multe departamente de teatru din universitățile din America. Nepotul meu a studiat actoria la NYU și mi-a spus că a trebuit să-mi lectureze cartea. Am predat și la Universitatea din California și nici acolo nu s-a opus nimeni programei mele. Au avut încredere în mine.

Vedeți vreo diferență între modul în care elevii americani și străini răspund la metoda prin improvizația Harold?

Da, desigur, dar numai pentru că noi suntem mult mai avansați. În cariera mea de pedagog, am observat că cei care vin să studieze la noi sunt unde eram noi cu ani în urmă. Sunt în acel moment, în care noi încercăm să descoperim și să facem în așa fel încât *Harold* să funcționeze. Dar am antrenat câteva grupuri de studenți veniți din toate colțurile lumii, care au făcut o treabă minunată. Am construit împreună spectacole în care nimeni nu credea. Am creat imposibilul.

Aveți o carieră strălucită, iar contribuția dumneavoastră, în comunitatea artiștilor din ultimii 40 de ani, este de neprețuit. Cum arată o zi din viața lui Charna Halpern? Cine sau ce vă inspiră? Și la ce ne putem aștepta de la dumneavoastră în viitor?

Îmi este foarte greu să răspund la această întrebare, din cauza pandemiei. Acum suntem închiși și nu știu dacă vom redeschide vreodată. Sunt obligată să-mi vând teatrul, deoarece nu-mi mai permit să plătesc ipoteca. Deci, o zi din viața mea azi nu mai seamănă deloc cu o zi din viața mea de dinainte de această pandemie. Înainte aveam ore seara sau vizionam spectacole. Da, dar asta se întâmpla pe vremea în care eram la conducerea departamentului. Acum îmi petrec timpul cu câinii mei. Ima este marele salvator. Acum, în mare parte, am grijă de câini și deschid ușile teatrului potențialilor cumpărători. E un moment trist. UCB (Upright Citizens Brigade) și Second City sunt și ele de vânzare. Trăim momente negre pentru artă.

New York
3 februarie 2021

RECENZII

„VIAȚA ESTE UN FEL DE HAROLD, DAR MAI LENT!“

Ioan Ardelean

Sunt de acord cu Charna Halpern când afirmă că nu poate să vorbească despre *Art by Committee*, fără să nu repete ceea ce a spus în prima ei carte, *Truth in Comedy*. Așa că, mai întâi, și eu voi face câteva referiri la *Truth in Comedy*, cartea în care Charna Halpern vorbește despre conceptele pe care le promovează atunci când lucrează cu studenții. Aceste concepte în care ea le vorbește despre adevăr. Adevărul care este întotdeauna mult mai provocator și mult mai amuzant. Așadar, adevărul, descoperirea, observația și reacția sinceră au calea deschisă înspre inimile spectatorilor. După care Charna Halpern introduce termenul de *improvizație Harold* și regulile pe care trebuie să le urmăm pentru a deveni buni improvizatori. Reguli pe care le predă nu doar pentru că este un profesor autoritar și dorește ca toată lumea să facă lucrurile în felul ei, ci pentru că ele stau la baza artei și a succesului în artă. Dar dacă răsfoim paginile primei cărți, *Truth in Comedy*, vom afla că prima regulă în tehnica *Harold* este foarte simplă. Adică: *Nu există reguli!* Superb! Și cu cât mergem mai adânc pe acest tărâm al *improvizației de lungă durată* vom observa că această regulă, *Nu există reguli!*, aduce cu sine o multitudine de alte reguli. Aș aminti doar câteva: nu bloca acțiunea, nu pune întrebări, nu induce acțiunea, nimic nu este greșit, continuă, nu vorbi despre acțiunile trecute sau viitoare, stabilește de la început *cine ești, ce ești, unde ești*, nu negocia, nu ezita, arată, nu vorbi despre ceea ce vrei să faci, spune *da* și apoi mergi mai departe, nu explica ceea ce faci, nu există idei proaste, acceptă orice propunere etc.

În *Art by Committee*, în capitolul al șaselea, autoarea ne provoacă să facem o schimbare de termeni, adică să înlocuim cuvântul *reguli* cu cel de *instrumente*. Ea ne asigură că instrumentul cel mai important în *improvizația Harold* este aprobarea, înțelegerea, acordul dintre parteneri. *Art by Committee*, cartea la care facem referire în această recenzie, este cea de-a treia din seria celor dedicate improvizației (*Truth in Comedy* – 1994, *Group Improvisation* – 2003 și *Art by Committee* – 2006). În cele trei cărți, Charna Halpern își face cunoscute propriile observații și perspective, oferind sfaturi pentru a ajuta „jucătorii”, actorii, improvizatorii să privească dintr-o altă perspectivă arta lor. Ele sunt concepute pentru a-i ajuta pe toți să treacă la un nivel superior de improvizație, folosindu-se de conceptul *da și mergem mai departe*. În *Art by Committee*, Charna Halpern ne ajută să înțelegem mai bine acest concept, *da și mergi mai departe*, explicându-ne că, în anumite situații, *da* înseamnă *nu*. Sigur că trebuie să oferim în scenă ceea ce partenerul ne cere, dar asta ar putea însemna și că partenerul trebuie să accepte un *nu* ca răspuns afirmativ. Adică, partenerii de scenă trebuie să fie de acord că, într-un anumit moment al relației scenice, răspunsul corect este *nu* și, astfel, el trebuie să fie acceptat. Cartea trebuie nu doar citită, ci și pusă în practică, dacă dorim să ne îmbunătățim abilitățile de improvizație. Încă din primele pagini, autoarea ne explică procesul prin care a ajuns la titlul cărții. Aflăm despre interviul pe care Del Close i l-a acordat lui Brian Stack, în care el explică acest concept de *art by committee*. Moment în care, mărturisește autoarea, a avut revelația titlului cărții. Dar ea nu s-a oprit aici, ci a mers mai departe și a transcris întregul interviu, pentru ca toți cititorii să aibă șansa de a intra în lumea lui Del Close. Așadar, „Harold nu este doar un simplu joc, ci un mod de-a privi viața. Este starea Zen. Principiul de bază este adaptarea, iar să știi să te adaptezi este cea mai importantă lecție pe care o poți învăța. Îți oferă bazele procesului creativ și te ajută să identifici tiparele din imaginație. [...] În cele din urmă, sfârșitul înseamnă un nou început.” Aceasta este una dintre definițiile *improvizației Harold*. Dar de fapt ce este *Harold*? Este un joc, este teatru, este cântec, este *stand-up comedy*, ce este? După cum vom vedea în cartea Charnei Halpern, *Art by Committee*, *Harold* trimite la noțiunile de

libertate, sinceritate și încredere de sine. Metoda sau tehnica *Harold* propune un melanj între jocuri de teatru, monologuri, scene între doi sau mai mulți parteneri, cântece și alte forme teatrale.

Un alt concept, pe care Charna Halpern și Del Close l-au folosit cu succes la *ImprovOlimpic* în Chicago este: *mai puțin înseamnă mai mult*. Aceasta înseamnă, pentru Charna Halpern, *simplitatea care implică frumusețea profunzimilor*. Acest concept implică ascultarea, înfrângerea temerilor de-a nu greși, acceptarea acțiunii inițiate de partener, încrederea și sprijinul partenerului, crearea echipei și consolidarea grupului. Împărțită în trei mari capitole, *Art by Committee* ne dezvăluie în partea întâi tehnicile prin care s-a ajuns la crearea acestei forme noi de artă numită *Harold*. Iar în cele opt capitole ale părții a doua autoarea ne induce (ne sugerează) ceea ce ar trebui să facem pentru a performa în improvizație. Am avut o surpriză mare în al șaptelea capitol al părții a doua, când am citit despre cum se simțeau actrițele în spectacolele de improvizație. Este adevărat că trupa de improvizatori era, adesea, formată din patru bărbați și două femei, iar femeile primeau doar roluri stereotipe cum ar fi femeia din casă sau amanta, spune Charna Halpern. Dar ea tot nu putea să priceapă de ce comediantele se simțeau victime pe scenă. S-ar putea spune că s-a ajuns la această situație și din cauza faptului că Del Close avea reputația de-a fi misogin. Reputație cu care Charna Halpern nu este de acord. „El nu a urât femeile. El a disprețuit stereotipurile“. El a urât rolul femeii supuse și ascultătoare. Pentru a exemplifica tipul de roluri care-l fascinau pe Del Close, Charna Halpern povestește despre o scenă dintr-un spectacol în care doi bărbați intră în scenă și unul dintre ei i se adresează soției: „Draga mea, mi-am adus prietenul la cină“ și ea răspunde: „Este foarte bine, dragul meu, dar ți-am spus că atunci când nu suntem singuri trebuie să mi te adresezi cu Doamna Președinte“. Sfatul cel mai important pe care Charna Halpern îl oferă improvizatorilor este de a-și păstra integritatea și de-a juca foarte inteligent: „Ca artist, trebuie să-ți păstrezi integritatea și demnitatea pe scenă. Dacă accepți să joci o persoană din clasa de jos a societății fără nicio motivație, atunci îți insulți atât partenerul de scenă, cât și spectatorii“.

Partea a treia este numită foarte sugestiv *Istorie*. Acest capitol ne introduce în culisele preparării lui *Harold* și-a modului în care creatorii improvizației de lungă durată lucrau. Pentru deliciul cititorului, Charna Halpern a introdus și câteva povești amuzante despre cel care a fost Del Close. Plină de picantezii mi s-a părut povestea primei lor întâlniri. S-a întâmplat de Halloween, când Del Close și câțiva dintre studenții lui au avut un spectacol la o galerie de artă. Charna Halpern s-a decis să participe la acest eveniment și mare i-a fost surpriza când a văzut că studenții lui Del Close s-au așezat în cerc și au început un fel de incantație, iar ca tacâmul să fie complet, pentru că tot era de Halloween, ei au invocat demonii. Charna Halpern a fost foarte revoltată și, după acest înfricoșător moment, ea s-a apropiat de Del Close și a avut loc acest dialog:

„Charna: *Ai avut mare curaj să invoci demonii, fără a proteja audiența.*

Del: *Am protejat clădirea.*

Charna: *Nu poți face asta.*

Del: *Ba pot.*“

Iar după acest scurt schimb de replici Charna Halpern s-a îndepărtat de Del Close, urându-l pentru aroganța lui. Câteva luni mai târziu, s-a reîntâlnit cu Del Close la o cafenea. S-a apropiat de el și i-a propus să predea câteva ore de improvizație la compania ei. Charna Halpern era sigură că Del Close nu-și va mai aminti de incidentul precedent. Dar când Del Close a întrebat: „Am libertate deplină?“, răspunsul ei a fost foarte prompt: „Da“. Moment în care Del Close a întrebat-o: „Pot să invoc și demonii?“ Așa a început relația celor doi.

Al patrulea capitol, cum îmi place mie să-l numesc, este compus dintr-un DVD cu înregistrări din spectacolele celor de la *The Reckoning*, *Beer Shark Mice*, *The Armando Diaz Theatrical Experience and Hootenanny*, *The Upright Citizens Brigade*. DVD-ul ne ajută să înțelegem mai bine exercițiile pe care Charna Halpern le explică pe parcursul cărții.

Charna Halpern, *Art by Committee – A guide to advanced improvisation*, Colorado Springs, Colorado, Meriwether Publishing Ltd, Publisher, 2006, 144 p.

TRADIȚIA TEATRULUI DE ARTĂ

Raluca Blaga

Unele noțiuni devin incredibil de greu de prins în cuvinte. Sintagma „teatrul de artă“, precum și întreaga filosofie pe care aceasta o acoperă, subscrie adevărului conținut în afirmația precedentă. Tomul coordonat de George Banu, cu toate că și-a luat o atare misiune deloc ușoară, reușește să confere volum și ancore precise noțiunii mai sus amintite. Apelând la expertiza practicienilor, dar și la contribuții teoretice de substanță, *Teatrul de artă, o tradiție modernă* devine ghidul absolut necesar și punctul de pornire suficient pus la dispoziția celor care își doresc să deschidă ușa unei cercetări cu privire la această noțiune care a supraviețuit timp de mai bine de un secol.

Teatrul de artă, o tradiție modernă ne propune șase etaje explicative pe care să le parcurgem tocmai pentru a aborda din suficiente direcții diferite noțiunea teatrului de artă. În prima secțiune a volumului aici recenzat, intitulată *Introducere*, Giorgio Strehler, George Banu și Jean-François Dusigne sunt cei care ne oferă studii introductive cu privire la teatrul de artă. În *Cele patru cetăți ale teatrului de artă*, Giorgio Strehler afirmă că elemente precum publicul, colectivitatea și școala sunt absolut definitorii atunci când se încearcă elucidarea filosofiei teatrului de artă. În ceea ce privește propriul demers, regizorul italian susține că, prin teatrul pe care l-a fondat, Piccolo Teatro, a încercat să unească demersurile artistice ale lui Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Louis Jouvet și Bertolt Brecht. Giorgio Strehler consideră că ontologia teatrului de artă poate fi exprimată astfel: „Pentru a defini teatrul de artă așa cum l-am înțeles dintotdeauna, voi întrebuița un cuvânt faustian, dificil de tradus: *streben*. Ceea

ce vrea să spună «a tinde către», «a se epuiza pentru a ajunge la», *streben* indică o mișcare către ceva ce nu este prezent. Aceasta necesită neapărat un efort important, fără să poți spune despre ce lucru e vorba; poți numai să-i simți nevoia. Iar când îl atingi, ai sentimentul că altceva nou se profilează, mai departe, și te împinge să continui. Trebuie să tinzi fără încetare spre... Astfel, putem defini istoria teatrului de artă, un teatru în mișcare ce dorește întotdeauna să atingă ceva mai bine decât ieri, să dezvăluie mai adânc misterele acestei vieți pe care teatrul o preamărește, chiar când e vorba de tragedii“ (p. 24). În articolul *O sută de ani de teatru de artă*, George Banu subliniază dificultatea de a încapsula sintagma „teatru de artă” în cadrul unei definiții imuabile, întrucât avem de-a face cu o „noțiune în mișcare, niciodată cristalizată“ (p. 29). Tocmai această „relativitate“ (p. 29) a teatrului de artă face ca însași această modalitate de a gândi și concepe teatrul să stea departe de sfera utopiilor și a autorității de orice fel. Criticul așază acest demers în dreptul maturității, departe de avangarda lui Craig, Meyerhold, Artaud și Grotowski, tocmai pentru că teatrul de artă presupune „complexitatea și nu unicitatea“ (p. 30), presupune munca îndelungată, care necesită dedicare și nu priză imediată. Așa cum recunoaște și George Banu, regizorii care își asumă această misiune a teatrului de artă își doresc să traverseze zona divertismentului asociată teatrului, apoi pe cea a experimentelor pe care le presupune avangarda, dar și zona autorității care vine la pachet cu teatrul politic: „Când utopiile declină și ideologiile se retrag, când vine refluxul prometeismului social, teatrul de artă se transformă în refugiu“ (p. 32). Jean-François Dusigne ne propune în materialul său, *O noțiune ce traversează secolul*, să urmărim drumul teatrului de artă de la prima sa apariție în spațiul public (Teatrul de Artă al lui Paul Fort), până la manifestările sale din ultima parte a secolului XX. Articolul lui Dusigne devine un material absolut necesar aflat la dispoziția celui care își dorește să urmărească și modalitatea în care teatrul de artă a intrat în coliziune sau s-a pliat peste diferitele manifestări sociale importante ale secolului trecut (mișcările avangardiste, confruntarea dintre teatrul privat și teatrul public, mișcările sociale din 1968 etc.).

După ce au fost stabilite coordonatele esențiale ale conceptului, suntem invitați să luăm parte, prin intermediul studiilor semnate de Anatoli Smelianski, Peter Stein, Jacques Lassalle, Stéphane Braunschweig, Yannis Kokkos la prezentarea a cinci poziții distincte din perspectiva cărora este analizat teatrul de artă (secțiunea *Poziții*). În articolul său, *Zile faste și nefaste ale ideii de teatru de artă*, Anatoli Smelianski aduce în discuție durata limitată de viață a oricărui proiect care se realizează conceptului numit teatru de artă. Parte a ideii pe care Smelianski o dezbatte teoretic devin și elemente precum laboratorul și publicul, ambele constituind surse de regenerare absolut necesare prelungirii vieții unui proiect înscris în sfera teatrului de artă. Făcând apel la propriul demers, Peter Stein ne propune, în articolul *A construi, a distruge, a reconstrui*, o întâlnire cu ideile esențiale pe care le-a extras din cei doisprezece ani cât s-a aflat la conducerea Teatrului Schaubühne. Conform perspectivei pe care o lansează Jacques Lassalle în materialul *Un imperativ de o nespusă blândețe*, teatrul de artă trebuie să patineze pe gheața subțire care desparte linia dintre teatrul ca serviciu și datorie publică, civică, și teatrul elitist. În *Teatrul de artă: o condiție necesară pentru arta teatrului*, Stéphane Barunschweig consideră că regizorul, asemenea actorului, este un interpret creator și prin intermediul teatrului de artă se deschide acel spațiu care îi oferă posibilitatea teatrului să-și interogheze relația pe care o are cu publicul său. Pentru Stéphane Braunschweig, teatrul de artă este „un spațiu intermediar care permite să se nască arta teatrului“ (p. 108), adică un spațiu în care există posibilitatea ca, în mod excepțional, arta să se întâmple. Yannis Kokkos oferă o definiție cât se poate de largă teatrului de artă. Premisa de la care pornește în articolul *Căutați teatrul de artă pretutindeni* este aceea că teatrul de artă nu trebuie redus la un segment anume, căci el se găsește peste tot, chiar în toate tipurile de teatru pe care le menționează Peter Brook în *Spațiul gol*: „există întotdeauna un teatru de artă acolo unde există arta teatrului“ (p. 115).

Cel de-al treilea etaj este dedicat identităților; în acest spațiu, ajutați de articolele semnate de Inna Solovieva, Marie-Christine Autant-Mathieu, Béatrice Picon-Vallin, Philippe

Ivernel, Alexandros Efklidis, ne întâlnim cu artiști precum Stanislavski, Nemirovic-Dancenko, Meyerhold, Georg Fuchs și Gordon Craig (secțiunea *Repere*). În studiul *Teatru pentru prima și ultima dată*, Inna Solovieva își îndreaptă atenția înspre momentul de început al Teatrului de Artă din Moscova. Urmărind traseul acestui teatru, autoarea subliniază faptul că Nemirovic-Dancenko și Stanislavski au acordat o atenție deosebită neabaterii de la punerea în practică a ideilor care au pornit acest proiect teatral. Marie-Christine Autant-Mathieu, autoarea articolului *Teatrul Artistic din Moscova: căutarea și avatarurile unui nume*, își concentrează ideile în jurul titulaturii pe care Stanislavski și Dancenko i-au atribuit-o propriului teatru și ține să reliefeze diferența existentă în limba rusă între teatrul artistic și teatrul de artă, argumentând că intenția celor doi promotori teatrali fusese aceea de a avea un teatru intitulat Teatrul Artistic. Drept urmare, mare parte din articol este centrată pe această idee, sunt scoase la suprafață diverse documente (discuții ale celor doi, materiale din arhive, scrisori) care susțin această teză. *Lacrimile lui Meyerhold sau cele două chipuri ale Teatrului de Artă* ne invită, prin intermediul autoarei sale, Béatrice Picon-Vallin, la masa discuțiilor dintre Stanislavski și Meyerhold, conversații apărute în momentul în care Stanislavski își dorea să depășească momentul de succes al Teatrului de Artă și să experimenteze, să își găsească noi drumuri de expresie teatrală. Philippe Ivernel, în articolul *Georg Fuchs și Künstler-Theater din München*, face o scurtă oprire la München, acolo unde Georg Fuchs pune bazele propriului său Teatru de Artă. Eseul lui Alexandros Efklidis, *Gordon Craig. Teatrul de artă, imaginar al Artei teatrului*, se concentrează asupra proiectului teoretic al lui Craig, în special asupra acelor puncte în care autorul detectează posibile intersecții cu ideile pe care le propune teatrul de artă.

A patra secțiune a volumului, intitulată *Permanențe*, ne invită să lecturăm materiale realizate de Monique Borie, Evelyne Ertel, Catherine Naugrette, Magali Jacquet, Maria-Ines Aliverti, articole care aduc în prim-plan câțiva dintre pilonii pe care se sprijină teatrul de artă: meșteșugarul, repertoriul, tradiția, etica. Monique Borie ne propune, în esul *Artistul*

și / sau meșteșugarul, o trecere în revistă a pozițiilor teatrale ale regizorilor, parte a teatrului de artă, și perspectiva pe care o au aceștia cu privire la ideea de meșteșug, de meșteșugar, asociată cu însăși noțiunea de teatru. Eseul autoarei Evelyne Ertel, *Teatrul de artă și repertoriul*, îi este dedicat în fapt lui Jacques Copeau și ideii novatoare, la acea dată, pe care el o propune: un teatru de repertoriu – singura șansă de reușită a teatrului de artă. Prin intermediul repertoriului, se poate obișnui gustul pentru opere de artă de calitate, construind astfel terenul pe care să apară piesele valoroase și, totodată, ridicând nivelul pentru cei toți cei implicați (actori, spectatori etc). Catherine Naugrette ne invită, prin intermediul articolului *Căutări spațiale*, să intrăm în contact cu modalitățile diferite de raportare la spațiul de desfășurare a spectacolului, modalități pe care le-au propus regizori precum Copeau, Strehler, Vitez sau Chéreau. Dacă, la începuturile sale, teatrul de artă își cauta un spațiu ideal care să poată fi adaptat în funcție de fiecare spectacol pus în scenă, în timp regizorii care luau parte la această mișcare teatrală caută să exploateze tocmai scena italiană și posibilitățile pe care aceasta le oferă. Eseul semnat de Monique Borie, *Transmitere și tradiție*, aduce în prim-plan unul dintre punctele cheie ale teatrului de artă – școala pe care acesta dorește să o construiască pe lângă propriul demers teatral, școală care presupune transmiterea unor cunoștințe, ajungându-se astfel pe drumul necesar creionării unei tradiții. În capitolul *Teatrul de artă și etica*, Magali Jacquet își ia drept companioni pe doi dintre regizorii de la începutul secolului XX care și-au propus, dincolo de reformele standard în teatru, și reforme în zona eticii muncii și a comportamentului în teatru: este vorba de Stanislavski și Copeau. Articolul semnat de Maria-Ines Aliverti, *Internaționalizarea teatrului de artă*, aduce în prim-planul lectorului cărțile și revistele apărute la început de secol XX despre această nouă mișcare de reînnoire a artei teatrului (spațiul geografic la care materialul face referire este atât cel european, cât și cel american).

La următorul nivel (vezi secțiunea *Identități*), Siro Ferrone, George Banu, Jana Patocková, Anne-Françoise Benhamou, Nathalie Léger, Laurent Gaudé ne propun întâlniri cu Piccolo

Teatro, teatrul lui Otomar Krejča, viziunea regizorală a lui Patrice Chéreau, perspectiva teatrală a lui Antoine Vitez, urmată de perspectivele teatrale ale lui Luc Bondy și Robert Wilson. *Piccolo Teatro din Milano: „comunitate“ și „bottega“* – capitolul de față (autor Siro Ferrone) urmărește o parte din istoria Piccolo Teatro din Milano, mai precis ideile care au stat la baza înființării acestui teatru și cum acestea au putut sau nu să se împlinescă de-a lungul timpului din cauza/datorită influențelor social-politice. În *Piccolo Teatro, model modern al teatrului de artă*, George Banu ne oferă principiile ordonatoare generale care l-au condus, de-a lungul timpului, pe Giorgio Strehler în realizarea unei identități precise a propriului său proiect teatral. Jana Patocková ne oferă în eseu *Otomar Krejča: teatrul de artă și politica* o radiografie a tipului de teatru practicat de unul dintre cei mai cunoscuți regizori cehi, Otomar Krejča, și-i prezintă destinul în valsul ciudat dintre politică și teatru, vals dansat în anii comunismului. Anne-Françoise Benhamou îl prezintă în eseu ei (*Patrice Chéreau: utilul și frivolul, simț acut al plăcerii și culpabilitate a neputinței*) pe regizorul care în 1968 semnase un acord al artiștilor de stânga pentru a construi un teatru care să conducă la schimbări sociale importante și care, la foarte scurt timp de la acel moment (nu trecuseră nici măcar trei ani) își schimbă complet perspectiva. În articolul pe care îl propune Nathalie Léger (*Antoine Vitez: reîntoarcerea la teatrul de artă*), îl descoperim pe regizorul Antoine Vitez ca pe acel regizor care în anii '80 ai secolului trecut își întoarce privirea înspre căutările artiștilor-regizori dinainte de război, pentru a se înscrie în direcția unui teatru de artă. În articolul dedicat regizorului Luc Bondy (*Luc Bondy, amant al teatrului de artă*), George Banu definește drept caracteristică a teatrului pe care francezul îl practică accentul pus pe descoperirea interiorului uman. Laurent Gaudé își propune în articolul său să răspundă la întrebarea care și dă titlul materialului: *Robert Wilson și teatrul de artă: un străin sau un moștenitor?*.

În ultima secțiune a volumului de față, intitulată *Ipostaze românești*, suntem conduși de Ion Cazaban, George Banu, Mirella Patureau, Mircea Morariu și Florica Ichim către rezonanțele pe care le-a avut în spațiul teatral românesc

spiritul teatrului de artă, mai precis, către preocupările teatrale ale lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Valeriu Moisescu și Vlad Mugur. Ion Cazaban urmărește, în articolul *Liviu Ciulei, între convenția sugestivă și concretul expresiv*, cele mai importante momente din istoria teatrală a regizorului Liviu Ciulei, momente asociate cu Teatrul Bulandra ca reper, în spațiul teatral românesc, al teatrului de artă. George Banu (*Pintilie, un teatru de artă implicat*) îl plasează pe Lucian Pintilie în seria regizorilor precum Giorgio Strehler și Otomar Krejča, afirmând că fiecare dintre cei trei practică, la mijlocul anilor '60, un tip de teatru de artă aflat între cele două practici extreme ale secolului XX: Brecht și Grotowski, un teatru dintr-o „postură polemică” (p. 487). Mirella Patureau (*David Esrig – un alchimist al teatrului existențial*) ne invită să intrăm în contact cu teatrului existențial pe care îl propunea David Esrig, precum și cu investigarea elementelor din spectacologia regizorului român care îl apropie de filosofia teatrului de artă. În materialul intitulat *Valeriu Moisescu – Regia de teatru ca regie activă*, Mircea Morariu ne face să descoperim teatrografia lui Valeriu Moisescu din prisma conceptului pe care însuși regizorul îl alătură demersului său teatral: cel de regie activă. Tabloul teatral pe care Florica Ichim i-l construiește lui Vald Mugur (*Vlad Mugur – poet și novator*) îl plasează pe regizorul român tocmai în mijlocul liniilor definitorii ale teatrului de artă.

Teatrul de artă, o tradiție modernă, volum coordonat de George Banu și apărut acum opt ani la editura Nemira, devine o carte esențială de care mediul teatral românesc avea absolută nevoie. Densitatea și porțile pe care acest volum le deschide prin intermediul studiilor oferite, devin puncte esențiale de parcurs de către cel care își dorește să se familiarizeze cu filosofia teatrului de artă.

Teatrul de artă, o tradiție modernă, volum coordonat de George Banu, traducere din limba franceză Mirella Nedelcu-Patureau, ediție îngrijită de Alina Mazilu, ediția a II-a, București, Nemira, 2013, 601 p.

WALT DISNEY ȘI VALENȚELE SOCIALE ALE ANIMAȚIEI Incursiuni în misterul frumosului

Irina Ionescu

Generația Woodstock a crescut cu filmele lui Walt Disney, ne spune Douglas Brode, în cartea sa despre marele magnat al animației mondiale. Rebelii anului 1969 au fost educați în America postbelică cu producții difuzate la scară națională, producții aparent convenționale, dar care în fapt musteau de mesaje subversive.

Disney a lăsat o amprentă foarte puternică în imaginarul colectiv al acestei generații, care a transformat o lume întreagă. Valori total opuse corpului așa-zis oficial de concepte. Dezvoltate și prezentate în forme vizuale excepționale, valorile apropiate lui Walt Disney dăinuie și astăzi. Au fost întotdeauna valori moderate, care nu au ignorat preceptele biblice ale vieții comunitare și ale întrajutorării aproapelui în spiritul credinței creștine. *Busola și compasul* pe care Walt Disney le-a pus în mâinile multor generații de americani au întreținut și întrețin și astăzi notoriul *vis american*.

Eticheta de *comercial* nu este, în cazul lui Walt Disney, una peiorativă. El a generat un tip de *spectacol*, care – prin apelul constant la imaginarul colectiv – a creat dependență. Imperiul lui s-a născut prin combinația (de tip antreprenorial) dintre arhetipuri/simboluri și tehnologie. Disney a devenit astfel un poet moral al animației, care accentua permanent importanța individualității, împotriva conformității mulțimii.

Marele merit al filosofiei sale este echilibrul. Mesajul său este neconvențional și orientat spre victorie, pentru că personajele nu renunță niciodată, încearcă să găsească soluții și se luptă pentru cauzele lor. Forța individului, a puterii minții și a abilităților sale fizice transpar și sunt puse în evidență în

acord cu spiritualitatea umanistă.

Pentru istoria cinematografiei, Walt Disney este un mit, reprezintă epoca de aur a Hollywoodului, fiind *un gigant care a impus un șoricel*. Mickey Mouse a dus în direcția cea bună generații întregi – ne convinge Brode: a fost cel mai *mic* și cel mai *tare*, a luptat împotriva puterilor oficiale, recunoscute, aparent pe primul loc. A indus – încet, dar sigur – ideea că lucrurile nu sunt ceea ce par a fi și a dezvoltat, în acest fel, noi căi de atac, de chestionare a puterii și de înlăturare a ei. Nu vârsta și nu mărimea funcției sociale contau în poveștile lui Disney, ci impulsurile și prospețimea tinereții. Disney a știut să fie subversiv, reacționar, să învețe generații întregi să *deschidă ochii* asupra adevăratelor valori. Influența sa a fost titanică.

Tehnologia i-a permis răspândirea mesajului în masă și construirea unui imperiu a cărui forță financiară și putere socială mai dăinuie și astăzi, prin filmele sale și prin industria parcurilor tematice. Este un exemplu perfect de activitate/existență antreprenorială¹ excepțională și în termeni financiari, succesul fiind născut în cazul său din calități personale de foarte mare valoare: inteligență, imaginație și talent.

În lumea industriei cinematografice, este numit, în glumă, Leonardo da Disney sau Michelangelo al secolului XX. A fost un geniu vizionar, care a luat în serios divertismentul. A demonstrat că animația, formă de artă fără niciun fel de limite (spațiu sau timp), este extrem de ofertantă și că, în domeniu, doar inteligența, imaginația și talentul fiecărui creator restricționează cadrul artistic.

Disney vorbește întotdeauna despre alegere și despre asumarea consecințelor propriilor alegeri. Nu este întâmplător că o generație educată de el s-a opus continuării războiului din Vietnam și a decis să fie pace, susținându-l pe Eugene J. McCarthy. Spiritul mereu tânăr, deschis spre orice posibilitate – inocent chiar (în sensul bun, idealist al cuvântului), a



1. Walt Disney: „Sometimes I think of myself as a little bee [...] gather pollen and sort of stimulate everybody“. (Uneori mă gândesc că sunt ca o albină [...] adun polen și încerc să stimulez pe toată lumea.), p. XVII.

fost marca generației *hippie*, dar el a fost impus sistematic de Disney cu zeci de ani înainte: *Albă ca zăpada* – 1936; *Bambi* – 1942; *Cenușăreasa* – 1949; *Frumoasa din pădurea adormită* – 1959. Filmele lui au învățat generații să evalueze autoritatea, să se revolte împotriva opresorilor – chiar cu violență – în folosul celor mici, al celor tineri. Întrebări precum „de ce?” și „cum?” apar frecvent în producțiile sale.

Generația Woodstock a reușit să impună noi valori sociale. Visele formative și moștenirea educațională ale producțiilor Disney i-au permis să câștige în felul său. Știa, deja, că adevărații învingători nu trebuie să fie recunoscuți de toată lumea și că noțiunile de învingător și de învins sunt extrem de complexe. Alternativa pe care au avut-o subconștient le-a oferit, în fapt, un nou mod de viață și puterea să reziste sistemului politic/social puternic înrădăcinat. I-a eliberat de idei restrictive, i-a învățat să vadă, să gândească, să simtă și să relaționeze. Le-a prezentat un mod de a fi *viu*, prin adoptarea unor idei pozitive.

La fel ca Pinocchio, generația Woodstock a devenit o generație matură, care a renunțat să se mai mintă, care s-a eliberat *de acasă*² și și-a găsit singură un loc în lume. Șuvițele rebele pe care le-a purtat sunt și ele prezente în filmografia Disney: *Pollyanna* (producție din anul 1960) prezintă personaje cu plete, deși istoria modei recunoaște ca piatră de hotar pentru acest stil apariția grupului britanic The Beatles, la Ed Sullivan Show, în anul 1964.

Ciupercile magice și ierburile preferate ale generației Woodstock apar și ele în creația lui Walt Disney, în *Fantasia* (1940), în timp ce *Alice în țara minunilor* (1951), cea care își modifică stările cu diverse substanțe, poate fi considerată prima persoană *flower power*, într-o epocă în care Aldoux



2. O ruptură dureroasă între generații apare și în *Albă ca zăpada*: finalul (aparent) fericit al poveștii (plecarea cu Prințul) este contrabalansat imediat de ochii piticilor în lacrimi, pentru că ei nu o vor mai vedea niciodată, pentru că ei o pierd, pentru că așa este viața – dulce-amară, cu bune și cu rele, *cu fețe care râd și cu fețe care plâng*, pentru că viața merge mereu înainte. Un început care marchează un sfârșit și un sfârșit care prilejuiește un nou început.

Huxley și Jim Morrison se bucurau și ei de mare succes. Ceaiurile la care participă Alice (*tea party*) erau atunci petrecerile tinerilor rebeli, unde se fuma marijuana și se asculta muzica lui Morrison. Consumul substanțelor halucinogene în scopul autocunoașterii, așa cum apare el la Huxley și la Castaneda, este sugerat în povestea lui Alice de nenumăratele uși prin care trece – în interpretarea viselor (Freud), ușa fiind un simbol necontestat al cunoașterii de sine. Ritul de trecere în mijlocul căruia se află Alice în evoluția de la copilărie la adolescență a fost trăit astfel de o întreagă generație, care a devenit antimaterialistă, feministă și pacifistă.

Walt Disney a energizat masele. Dar a făcut-o subtil, ca un bun psihanalist, capabil să producă diferențe majore cu mijloace de mare finețe. Formula pe care a dezvoltat-o are la bază povestea: mișcarea motivată, generatoare de noi acțiuni. O succesiune logică de fapte, cu dialoguri atent scrise și un fond sonor care să permită memorarea mesajelor. Muzica este un personaj în sine în producțiile sale: neilustrativă, ci mijloc de a scoate în evidență mesajele cele mai importante. Povestea menține vie atenția și curiozitatea (creează suspans, prin diversele stadii ale intrigii), dar are, în același timp, scopuri pedagogice: stimulează imaginația, dezvoltă intelectul, ajută la clasificarea emoțiilor. Este în acord cu anxietățile și aspirațiile receptorului, îi recunoaște problemele, sugerează soluții pentru ceea ce-l perturbă și, mai ales, naște încredere în viitor.

Walt Disney i-a încurajat pe copii să studieze, să trăiască în armonie cu natura, să fie creativi, să relaționeze și să își facă prieteni, să respecte valorile comunității (piticii din *Albă ca zăpada*, deși extrem de diferiți, lucrează împreună) și ale familiei (Mickey și Minnie), dar să își atingă potențialul individual, indiferent din ce clasă socială ar proveni. Totul pe fondul convingerii că întregul comportament uman este dobândit și poate fi schimbat dacă știi unde și cum să acționezi.

Copiii epocii Eisenhower vorbeau despre pacifism, feminism, fascinația imaginarului (primul pas pe lună, dar și consumul de stupefiante), multiculturalism, revoluție sexuală, întoarcerea la natură, drepturi individuale, atitudini neautoritare. Concepte și idei care permit construirea unei vieți bazate pe propria alegere, cu asumarea tuturor consecințelor

pe care le presupune acest fapt.

Nu întâmplător, Walt Disney Parks and Resorts este materializarea unei utopii. Ceea ce filozofii lumii au visat și câțiva lideri politici cu idei totalitare au încercat să impună în diverse etape istorice, Disney a reușit să creeze pe baze comerciale și activând imaginația colectivă. Cel mai fericit loc de pe planetă, lumea ideală este astăzi Walt Disney Parks and Resorts. Un spațiu care s-a impus fără forță, un loc fascinant, care se reinventează în acord cu noua tehnologie, o destinație de neuitat pentru orice copil.

Dacă fericirea este cel mai important țel al ființei umane, Walt Disney este unul dintre marii învingători, pentru că producțiile sale și universul din jurul lor (jucării, vestimentație, diverse obiecte) produc/întrețin și astăzi fericirea a milioane de micuți. Reversul acestei imagini este sigur la fel de dureros, majoritatea copiilor din cele mai sărace țări ale lumii neavând nici măcar elementele necesare imaginării întregului imperiu Disney.

La rândul lui, Festivalul Woodstock a fost o utopie. Trei zile care au rămas în istorie și care trăiesc încă și astăzi prin valorile pe care le-au răspândit la nivelul convingerilor și al modului de viață.

Douglas Brode, *From Walt to Woodstock. How Disney Created the Counterculture*, Austin, University of Texas Press, 2004, 286 p.

SPECTACOLUL DE TEATRU – O „OGLINDIRE DIALOGICĂ“

Sabin Sabados

Într-o perioadă în care problematizarea, subiectivizarea și relativizarea artelor spectacolului de teatru se acutizează tot mai vizibil, Radu-Silviu Olăreanu îl invită pe cititor să descopere nuanțele procesului de „oglundire dialogică“, proces care se stabilește atât între actor și spectator, cât și între diferitele „formule“ de interpretare scenică. De ce „oglundirea dialogică“? Pentru că, aproape constant, în arte, în general, și în teatru, în particular, se rostește și se reprezintă, se receptează și se interpretează prin intermediul dialogului, prin forma predilectă a ceea ce Mihail Bahtin numea manifestarea polifonică a creației. Mai mult, în arta scenică, se reflectă, ca într-o conversație mută, acel *ceva* care nu poate să fie articulat, și care, prin chiar faptul că eludează formele de comunicare consacrate, păstrează în sine nealterate virtuțile de primă categorie ale dialogului. În artele spectacolului de teatru, procesul de comunicare este dublat la tot pasul de cel al oglundirii.

Preocupat să surprindă cât mai bine „reflexul comunicării prin oglinda artei actorului“, autorul ne propune, cu prilejul acestui nou volum al său, fuziunea a două procese: cel de comunicare și cel de oglundire, dincolo de convergența ori divergența acestora, dincolo de controversa dramatică pe care o conservă. Cercetate individual, aceste procese urmăresc aflarea adevărului, însă atunci când cele două sunt unificate într-un tot unitar, pe care l-am putea numi metaforic „oglundire dialogică“, din posibilă, aventura, împărtășită de cunoaștere, devine concretă și actuală. În fapt, notează autorul, este vorba de o interacțiune contextualizată în care „întâlnirea cu adevărul exprimat ne aduce imediat în preajma frumosului trăit“ (p. 8).

Sub fizionomia eseului, cele 14 capitole ale cărții adună, cu minuție și pricepere, câteva dintre elementele și coordonatele care ghidează comunicarea – comunicarea artistică și, în egală măsură, cea umană. Desigur, dominantă este perspectiva actorului. Un actor deloc îndepărtat de condiția existenței umane. Cu alte cuvinte, Radu Olăreanu nu ne vorbește de pe pozițiile unei arte înstrăinate de grijile ultime ale ființei, ci din perspectiva omului care nu știe și care nu poate să trăiască decât în și prin cunoaștere. Dacă, pentru autor, adevărul și frumosul conviețuiesc într-o „ogîndire dialogică” este pentru că ambele categorii și procese definesc atât ființa, cât și creația. Accentul este pus pe mijloacele și canalele comunicării, cum este, de exemplu, comunicarea prin poveste, adică prin întâmplări care au amprentat memoria afectivă și care mută, pe negândite, analiza de la cel care rostește spre cel căruia îi este destinat mesajul.

Cercetate împreună, cele două procese amintite prezintă o serie de nuanțări ale relației dintre scenă și sală. Dinamica acestei relații apare ca o manifestare firească, aproape organică, urmare a unei fericite întâlniri dintre actor și spectator, pusă sub semnul teatrului sau, mai bine, al teatralității. Autorul are privilegiul de a se putea regăsi într-o postură ambivalentă, a actorului (sau a regizorului) și a spectatorului, dar nu o putem neglija nici pe cea de analist, izvorâtă din activitatea sa didactică, în măsura în care Radu Olăreanu este în permanență preocupat de cultivarea talentului studenților săi. Sprijinindu-se pe o vastă experiență acumulată pe parcursul carierei profesionale (de la catedră, dar și născută din creația sa artistică), Radu Olăreanu reușește să surprindă cu multă abilitate în paginile volumului *Reflexul comunicării prin oglinda artei actorului* tocmai acele detalii care adesea pot face diferența în crearea, iar mai apoi în receptarea adecvată a unui spectacol de teatru. O astfel de nuanță semnificativă este, de exemplu, ceea ce el numește „«trauma» emoțională”, acea „suferință” care „[...] lasă semne adânci în ființa noastră și pe măsura trecerii timpului, devenim atât de bulversați interior, încât nu mai putem recunoaște cu adevărat stările și semnalele bune care vin către noi din exterior” (p. 107). Pentru autor, narațiunea creației dramaturgice, iar mai apoi

transformarea acesteia în gest și acțiune sunt dependente de compoziția scenică, compoziție în care intră tot ceea ce memoria poate să rețină: culori, nuanțe, acțiuni etc. Imaginea – reconfigurată și apropiată de cel ce o privește – devine un câștig propriu, pentru că nimic din ceea ce este reconfigurat de *unul* nu se aseamănă cu imaginea reconstituită de un *altul*. De aici, rezultă că deconstrucția și reconstrucția imaginii se fac în profitul comunicării, oferindu-i locutorului (sau interpretului scenic) beneficiul siguranței în exprimare, în rostire, în reprezentare. „Comunicarea înseamnă în definitiv cunoașterea unor realități“ (p. 20), scrie Radu Olăreanu. Nimic mai adevărat, în măsura în care realitatea de care ne lovim nu doar ne oferă informații pe care le gestionăm în raport cu ceea ce știm, ci ne stârnește și memoria afectivă, conferind imaginii pe care o întâmpină o substanțială calitate de participant activ la evenimente. În această ordine de idei, autorul ne vorbește adeseori în cartea sa despre emoțiile care însoțesc persoana aflată în postura transducerii unui discurs. Și nu pentru a sublima o realitate, altminteri binecunoscută, ci pentru a ne semnaliza că ea, emoția, poate fi considerată adjuvantul sau chiar însoțitorul de elită al celui care își spune sau își reprezintă povestea (actorul-personaj în cazul teatrului).

Responsabil în raport cu actul analitic, Radu Olăreanu este interesat de studiile de specialitate, însă nu pentru a ne oferi soluțiile altor cercetători, ci pentru a deschide căi spre interogarea atâtor și atâtor mijloace de comunicare, de transmitere a unui mesaj pertinent și aducător de sens. Interesant este faptul că, ori de câte ori discută despre mecanismele comunicării, autorul deschide numeroase trasee pe care locutorul le poate urma. Fiecare traseu este marcat prin borne de semnalizare a restricțiilor, dar și a libertăților care se ivesc. În analiza sa, Radu Olăreanu apelează atât la instrumentele analizei obiective, cât și – atunci când discursul interpretativ îi permite – la abordarea subiectivă a fenomenului comunicării. Ceea ce cu obstinție urmărește autorul este să vadă în ce fel poate satisface, prin creație și prin comunicare, așteptările spectatorului. Cum poate transmite un mesaj pertinent, coerent și, în egală măsură, încărcat de emoții. Pentru aceasta,

el dă numeroase soluții, venite din experiența sa bogată artistică, dar mai ales pedagogică. Celălalt, spectatorul, este garantul atingerii obiectivelor urmărite. Cuvintele, semnele, gesturile, tăcerile – toate împreună compun un angrenaj al expresiei scenice, ceea ce înseamnă că nu putem ocoli una sau alta dintre ele.

Ori de câte ori se apelează la procesul de „oglundire dialogică”, actorul și spectatorul (emițătorul și receptorul) învescesc forță, frumusețe și o doză semnificativă de înțelepciune. Mai întâi, pentru a vitaliza și a anima arta teatrului, apoi, pentru a se recunoaște și, nu în ultimul rând, pentru a restabili legătura dintre om și om, dintre om și divin, dintre om și frumos. Demn de remarcat este faptul că acest proces presupune, în mod implicit, un schimb reciproc de energie și o specificitate a dinamicii artistice.

Pentru că este deopotrivă act de comunicare, dar și act de credință mărturisită în și prin expresie scenică, „oglundirea dialogică” se constituie într-o axă de referință artistică și estetică, în funcție de care actul devenirii personajului – în fond, al ființei – devine cuantificabil. Oglinda și procesul de oglundire, ca instrument și mod de comunicare, dar și ca referință a devenirii, îi deschide autorului prezentului volum perspectiva unei incursiuni analitice în planul imaginației, pentru a privi mai departe de orizontul cu care cotidianul ne-a obișnuit. Iată un dialog pe care-l putem traduce drept un veritabil „exercițiu spiritual”, de factură interioară, care se dorește a fi înfăptuit de fiecare dată în față unei oglinzi. În acest volum, cititorul va descoperi că nu este vorba de o oglindă obișnuită, în sensul obiectului care permite propria recunoaștere a fizionomiei, a chipului *exterior*, cât mai degrabă de un proces de observare, de reflectare și de reprezentare a unui *ceva* ce nu poate să fie articulat în cuvinte. Altfel spus, este vorba despre acțiunea în sine, pe care procesul de oglundire o presupune. Cu atât mai mult, în arta actorului de teatru, unde avem de-a face, de fiecare dată, cu multiple *replici* care întrețin mecanismul dialogic. Este vorba, așa cum am spus, de o oglundire care se desfășoară pe multiple planuri și care face loc unor soluții inedite, atât în planul creației, cât și în cel al receptării fenomenului artistic. Astfel, spectatorul, prin

percepție și proiecție, prin identificare și distanțare (sau prin arătare și ascundere), ca să amintim doar câteva dintre direcțiile posibile de punere în lumină a specificității dialogului teatral, poate apropia spectatorul de natura sa intimă, adânc ascunsă în interiorul ființei. În accepțiune shakespeariană, „oglinza artei actorului de teatru“ devine una dintre cele mai pertinente oglinzi pe care actorul o pune înaintea spectatorului, pentru a-i deschide acestuia, pe de o parte, posibilitatea (auto)cunoașterii, pe de alta, calea elevării spirituale.

Așa cum am spus, cartea este scrisă de mâna unui eseist, care utilizează cu abilitate și responsabilitate pârghiile teoriei comunicării și ale semioticii, ale lingvisticii și ale psihologiei, ale eticii și ale spectacologiei. Radu Olăreanu privilegiază spectatorul, sau, mai exact, modul în care acesta „rescrie“, cu ajutorul memoriei și al spiritului, spectacolul de teatru. Și spunem spectatorul, pentru că interpretul, adică actorul, trebuie să facă mai întâi dovada că este un bun spectator. Unul apt să aleagă și să pună în comun, i.e. în relație, elementele necesare și vitale ale acțiunii scenice, în cele din urmă, pentru a-și imagina în forma artistică a re-prezentării. Pentru că imaginația înseamnă, ca să folosim cuvintele autorului, „suma evaluărilor concrete și corecte pe care emițătorul le-a făcut cu scopul precis de a îmbunătăți discursul, dar și de a crea și a recrea o atmosferă“ (p. 45). Ea se dovedește, încă o dată, indispensabilă procesului de „oglindire dialogică“.

Radu-Silviu Olăreanu, *Reflexul comunicării prin oglinda artei actorului*, Iași, Editura Artes, 2021, 138 p.

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI. RANA CA SURSĂ DE ENERGIE CREATOARE

Carmen Ghiurco

In momentul în care decidem să privim spre teatrul european al secolului XXI, este absolut esențial să ne oprim asupra spațiului teatral polonez, care – încărcat fiind de o tradiție aparte – produce, generație după generație, artiști extrem de valoroși, cu viziuni extrem de inovatoare. Pe tărâmul polonez, Krzysztof Warlikowski este recunoscut drept unul dintre cei mai inventivi regizori de teatru ai secolului XXI. O viziune a unui spectacol – fie ea și mediată de ecran – produce în interiorul spectatorului modificări extrem de profunde. Acest lucru este posibil datorită modului în care regizorul polonez decide să își sondeze propriul interior, alături de echipa cu care lucrează la crearea unei producții teatrale. Universul scenic pe care îl propune Warlikowski poate adesea provoca revoltă, având în vedere viziunea originală și non-conformistă pe care regizorul polonez o impregnează producțiilor sale. În deslușirea universului teatral al acestei personalități marcante a secolului XXI ne ghidează Piotr Gruszczyński prin intermediul cărții *Krzysztof Warlikowski și Teatrul ca o rană vie*. Fiind de profesie dramaturg și lucrând îndeaproape cu regizorul polonez, autorul ne propune, prin lucrarea sa, o incursiune în interiorul procesului de lucru și al modului de operare al lui Warlikowski.

Am putea spune că structura cărții este clasică: ea îl conduce pe cititor într-o călătorie de la *cuvântul înainte*, parcurgând apoi cele 15 capitole, pentru a îl deconecta la final cu *postfața* redactată de George Banu. Cartea debutează cu un *Cuvânt înainte* al autorului, prin intermediul căruia suntem familiarizați cu demersul lucrării de față, acela de a aduce în

discuție opera unui artist complet și de a plonja în profunzimile teatrului propus de regizorul polonez. „(...) cartea de față [...] oferă oricui este interesat de teatru posibilitatea de extindere a sferei imaginației teatrale și, prin urmare, de precizare a așteptărilor față de teatru, de pătrundere în esența sa“ (p. 5). În introducerea cărții, autorul ne ia drept martori în călătoria devenirii regizorului și se concentrează pe expunerea cât mai în profunzime a unor spectacole de referință realizate de regizor de-a lungul existenței sale profesionale. Capitolul ne familiarizează și mai mult cu munca deja emblematică a lui Warlikowski. Gândurile despre spectacol se împletesc în interiorul acestui capitol cu prezentarea succintă a credințelor personale, după care regizorul polonez se ghidează în procesul artistic. Abordarea fiecărui text pornește dintr-o frământare personală, ceea ce îl face pe Piotr Gruszczynski să afirme: „Toate spectacolele pe care le realizează artistul Warlikowski par să fie despre sine însuși; el încearcă să-și definească lumea în confruntarea cu un text teatral ales cu grijă, care-i îngăduie să construiască o largă perspectivă de cunoștințe“ (p. 17).

După acest capitol, suntem martorii unei *conversații teatrale* de mare anvergură. Autorul și regizorul polonez se lansează într-un dialog plin de onestitate, în interiorul căruia Warlikowski oferă răspunsuri cu privire la demersul său artistic, elucidează mistere și de asemenea ridică întrebări nu doar cu privire la fenomenul teatral al secolului XXI, ci și cu privire la existența umană, sub auspiciile acestui secol pe care el îl consideră a fi mai însemnat ca niciodată de atrocități. Capitolul imediat următor *Introducerii*, intitulat sugestiv *Shakespeare actual și neactualizat*, vorbește despre modul în care operele dramaturgului englez l-au format pe Warlikowski în teatru. Spectacolele montate pe textele shakespeariene sunt piatră de temelie în fundația devenirii sale și producțiile care îl consacra poate cel mai mult în lumea teatrului prin modul unic de sondare a lumii interioare a lui Shakespeare. În dialogul celor doi se atestă încă o dată actualitatea incontestabilă a acestor opere și necesitatea lecturării în profunzime, pentru a ajunge la substanța lor. Regizorul își argumentează deciziile, opțiunile și viziunea aplicat pe munca depusă, pe care o ia

drept mărturie în pledoaria lui. „Pe când lucram la *Furtuna*, am transpus istoria Mirandei și a lui Ferdinand într-o povestire iudeo-germană. O liceană din Tel-Aviv se îndrăgostește de un german. Bunicul nu i-o poate ierta și-și repudiază nepoata. Se pune problema iertării“ (p. 33).

Următoarea oprire în dialogul celor doi este constituită de capitolul intitulat *O lentă ieșire din spațiu*, în care accentul cade pe importanța *spațiului* în interiorul demersului său regizoral. Warlikowski afirmă că atmosfera necesară unei întâlniri teatrale este văduvită de *scena* tradusă ca spațiu de întâlnire, având credința conform căreia spațiul de joc creează un soi de distanță între public și actori. În capitolele următoare, dialogul își va recentra constant aria de interes, însă niciun aspect al muncii regizorului nu va fi complet „descoperit“, regizorul polonez mărturisindu-se într-o manieră extrem de vulnerabilă. Capitolul dedicat lucrului cu actorii răspunde dilemei colective, și anume: *care este secretul din spațele actoriei de înaltă calitate?* Descoperim interesul regizorului pentru recrutarea actorilor care sunt dispuși să renunțe la *sine* și la nevoia de a *demonstra* și de a-și *atesta* valoarea prin joc: „Caut oameni care să aibă deja o existență în spate. Atunci, nimeni nu mai are nimic de dovedit nimănui“ (p. 46).

În lucrul cu echipa, regizorul mizează pe energia care se creează în timpul repetițiilor și pe capacitatea de a le oferi un spațiu propice actorilor pentru a se *vulnerabiliza*, de aceea încearcă să gestioneze momentele de cumpănă cât mai eficient cu putință, fiind conștient că interiorul actorului reprezintă un spațiu fragil, care trebuie sondat cu atenție: „Când ceva nu merge, înțeleg că-i lipsește energia, că nu e posibil să reușim în fiecare seară tot ce ne propunem. Este o muncă dificilă“ (p. 46). Principala lui dorință, atunci când creează un spectacol, este să îi ofere actorului libertatea de a se exprima și de a testa diferite variante sau propuneri. Acesta este motivul pentru care nu poate afirma cu convingere că posedă o metodă strictă de lucru cu actorii lui. Metoda sa de lucru este libertatea, iar la începutul repetițiilor ideea de teatru dispare pentru o perioadă din cadru: „La început nu vorbim despre teatru. La începerea primei repetiții nu am niciun element de teatru în cap“ (p. 50).

În interiorul cărții, sunt dezbătute și temele centrale recurente, care apar în spectacolele regizorului polonez. Problema Holocaustului este una dintre temele centrale asupra căreia Warlikowski se apleacă prin demersul său artistic de nenumărate ori. Artistul susține că spațiul polonez are datoria azi mai mult ca niciodată să se întoarcă spre trecut și să reflecteze cu privire la cele petrecute: „De altfel, când observăm istoria perceperii Holocaustului în lume, vedem că, în 1945, după război, nimeni nu ținea să-l facă public“ (p. 65). Dialogul abundă de sinceritate și pare să culmineze în momentul în care, cu o onestitate dezarmantă, regizorul afirmă că îi este imposibil să se dezică de *moștenirea traumatică* din inconstientul colectiv al Holocaustului: „Conștientizarea vieții și a anihilării evreilor în Polonia. După mine, este veriga-lipsă a identității actuale a oricărui polonez“ (p. 67).

Prin intermediul formulărilor degajate, pentru a reda dialogul într-o formă aproape brută, Piotr Gruszczyński reușește să ne ghideze într-un voiaj în abisul acestui univers teatral cu totul aparte. Călătoria se încheie prin *postfața* elaborată de George Banu care alege un titlu metaforic, dând sens lucrării de față, *Krzysztof Warlikowski și Teatrul ca o rană vie*. Titlul este ales în conformitate cu demersul artistic al regizorului polonez, deoarece teatrul propus de Warlikowski este asemenea unei răni care își caută la nesfârșit vindecarea. Răsfoind ultimele pagini ale cărții, vom descoperi atât imagini din spectacole, cât și imagini cu emblematicul regizor polonez. Bineînțeles, din structura cărții nu lipsesc reperele bibliografice și portofoliul regizoral care include creațiile sale teatrale în ordine cronologică. Prin lectură ești făcut părtaș la o conversație între prieteni, prieteni care își vorbesc cu extrem de multă căldură, seriozitate și profesionalism. Dialogul curge fluid, cei doi ridicându-și mingea la plasă constant. Lucrarea lui Piotr Gruszczyński îi oferă cititorului o experiență unică, o întâlnire cu un artist complex și complet, iar prin structura aleasă lectura capătă fluiditate. La final, ajungi să te redescoperi prin viziunea regizorului polonez.

Cartea de față poate fi considerată deja parte din istoria teatrului și este accesibilă atât cititorului avizat, cât și individului pasionat de lecturi teatrale, dornic să descopere

un artist de mare calibru. Lectura te îndeamnă la reflecție și suscită în interiorul cititorului atât întrebări, cât și răspunsuri. Întâlnirea cu artistul Krzysztof Warlikowski este savuroasă și provocatoare întotdeauna, iar lucrarea lui Piotr Gruszczyński este absolut esențială în momentul în care decizi să plonjezi în spațiul teatral polonez al secolului XXI. Într-una dintre cele mai recente apariții în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediție care, în contextul pandemiei, s-a desfășurat online, intervievat de George Banu, regizorul polonez și-a exprimat gândurile și cu privire la perioada de cumpănă și de letargie teatrală pe care o traversăm de aproape un an de zile. Întrebat de George Banu cum percepe această experiență, regizorul polonez afirmă cu amărăciune că, în acest moment, atât el cât și teatrul nu există și anticipează apariția unei răni noi: *Suntem răniți, da. Civilizația fără artă cade. Fără amintirea tuturor rănilor, ce am deveni? Momentan nu ne mai cunoaștem pe noi înșine. Cum ne vom reveni? Rănilor vor rămâne și noi le vom purta.*

Așadar, regizorul polonez anticipează întoarcerea la *sondarea propriilor răni*, o întoarcere la sursele de energie creatoare. Această perioadă constituie în viziunea lui un test de relevare a sinelui, dificultatea constând în redobândirea încrederii, a încrederii în noi, în celălalt și în tot ceea ce ne înconjoară, deși *rana* este poate acum mai profundă ca niciodată.

Piotr Gruszczyński, *Krzysztof Warlikowski și Teatrul ca o rană vie*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Editura Cheiron, 2010, 175 p.

PERSISTENȚA MEMORIEI ÎN NECUNOSCUTA CĂLĂTORIE A DESTINULUI UMAN

Irina Ionescu

Unul dintre cei mai interesați regizori ai secolului XX, în teatrul european, a fost cu siguranță artistul (pictor, decorator, scenograf, scriitor, poet, dramaturg – autorul unui text dramatic, compus în tinerețe) polonez Tadeusz Kantor (1915-1990), excelent portretizat în filmul lui Andrzej Sapka (scenariu și regie), producție a Televiziunii Poloneze (1985), comercializată (DVD) de Centrul de documentare a operei lui Tadeusz Kantor – Cricoteka, Cracovia, 2006.

A-l înscrie pe Kantor într-o singură definiție este în mod evident o greșală, pentru că autorul *Clasei moarte* s-a aflat, de la începutul carierei și până la ultima indicație scenică, într-o permanentă avangardă (chiar și acest termen i se părea inadecvat și inoperant), într-un refuz constant al oricărei înregimentări.

Întreaga sa creație regizorală este o scenă a vieții (expusă și prin dublul inevitabil: moartea), iar existența o temă obsesivă, egală ca interes cu explorarea memoriei.

Economia de mijloace i-a definit până la finalul carierei stilul artistic. Un stil conturat în tinerețe, ani în care nu întâmplător a fost atras de arta expresionistă și în care a lucrat, pentru a se întreține, și în publicitate, fiind pictor de reclame, vitrine și spații comerciale. Mai târziu, a practicat și reconstrucția fotografică după tablouri celebre (*Lecția de anatomie* a lui Rembrandt, de exemplu), modalitate prin care conferea obiectelor din realitatea imediată noi valori artistice, grație unei inteligente re-contextualizări.

Tot Kantor este cel care a organizat la Cracovia (capitala simbolismului și a avangardei poloneze, în perioada interbelică)

și primele happening-uri europene (*Cricotage* și *The Demarcation Line*), bazate pe deconstrucție, spontaneitatea actorilor și accidentalul acțiunilor necoordonate și necontrolate în detaliu. I-au aparținut, de asemenea, primele show-uri cu obiecte/ primele proiecte ambientale din Polonia, fie în spațiul vechii sinagogi din oraș, fie în perimetrul *underground* al Teatrului experimental Cricot 2 sau la Galeria Krzysztofory, după cum aflăm din textele (editate de Cricoteka, alături de cronologie, bibliografie și o selecție de fotografii semnate de Romano Martinis) care însoțesc filmul lui Andrzej Sapija.

Jocul cu spațiile (chiar cu garderoba teatrului) va continua și va individualiza până la ultimele spectacole. Un joc în care spectatorii vor ocupa, de multe ori, poziții importante, active, împărțirea clasică scenă-sală fiind abolită, pentru o nouă configurare a sunetului, a detaliilor, în definitiv a percepției publice asupra operei de artă, în ideea că universul interior al celui care privește potentează și valorifică expresia scenică. Câți spectatori, atâtea viziuni. Și tot atâtea noi unghiuri subiective de înregistrare, prin distrugerea conformismului arhitectonic clasic practicat în teatru. Realitatea proprie publicului spectator, realitatea lui „aici” și „acum”, marcă specifică a teatrului ca fenomen artistic.

Convenția inconfundabilă a montărilor lui Tadeusz Kantor s-a dezvoltat în timp pe două coordonate complementare, date atât de pasiunea pentru artele plastice (studii de artă la Academia din Cracovia), pentru spații și volume, cât și de simțul muzical foarte bine antrenat (a studiat vioara în copilărie). Conform imaginilor păstrate (parte a filmului semnat de Andrzej Sapija), de la repetițiile din ultima perioadă a vieții regizorului (repetiții pentru spectacolul *Wielopole/Wielopole*), Kantor trădează chiar abilități de dirijor, un tip psihologic expansiv și existența unui magnetism scenic foarte puternic. Ceea ce făcea Kantor-dirijorul era impunerea unui ritm propriu, unic, susținut pentru fiecare reprezentare în parte.

Importanța operei sale pentru istoria teatrului secolului XX este dată de mijloacele cu care și-a construit propria convenție („artificială, dar reală” – aflăm din film), propriul univers, merit să venereze viața, prin contrastele cele mai puternice și mai cenușii: moartea lentă, pietrificarea și golul memoriei imediate.

Kantor este și cel care a lansat în Polonia mișcarea de avangardă, alături de un grup de tineri artiști, pentru care devenise deja un pericol faptul că, în anii '50, singura formă de artă contemporană, accesibilă publicului larg, era realismul socialist. Așa s-a născut, de fapt, în cosmopolitul oraș Cracovia, Teatrul Cricot 2. Pe scheletul Teatrului Independent, apărut în 1942, sub opresiva ocupație nazistă, ne spune Andrzej Sapija.

Rădăcinile interesului pentru un teatru cu o convenție declarată, proprie, reinventată pot fi găsite în timpul studenției lui Kantor de la Cracovia, unde l-a avut profesor pe Karol Frycz, prieten foarte bun cu regizorul Gordon Craig și expert în teatrul asiatic. Tot atunci, devine un admirator înfocat al lui Maurice Maeterlinck, autorul care îi *oferă* și primul text, aflat la baza unui spectacol realizat, imediat după terminarea studiilor, pentru un teatru de păpuși și animație.

La sfârșitul carierei, în 1988, va pregăti împreună cu un grup internațional de actori, mimi și păpușari, în urma unui workshop de câteva săptămâni la Institutul Internațional de Marionete de la Charleville-Mezieres, happeningul *O lecție foarte scurtă*, pentru ca doi ani mai târziu, la Avignon, să lucreze o ultimă reprezentare de acest fel.

Pasiunea pentru ambalaje, colaje și obiecte, pe care o aduce pe scenă pentru prima oară în anii tinereții – aflăm prin intermediul filmului comercializat de Cricoteka – va fi reluată mai târziu, în capodopera creației sale, spectacolul *Clasa moartă* (premiera: 15 noiembrie 1975), realizat după o idee cu punct de pornire în mitologia evreiască (legenda despre Dibuk), ce i-a hrănit imaginația. O montare pentru care a folosit foarte multe supra-marionete (manechine de dimensiuni umane, cu fețe pictate expresiv), integrate unui cadru scenic de inspirație autobiografică, o demonstrație artistică asupra persistenței memoriei în necunoscuta călătorie a destinului uman.

Despre obiectele folosite de Kantor în diverse contexte artistice trebuie spus că ele reprezintă recunoașterea valorii neglijabile, aruncată în pubele din neatenție sau omisiune, în timp ce, în spațiul scenic, importantă este semnificarea egală a obiectelor prezente, asocierea și relaționarea devenind

secundare sau lipsind cu desăvârșire.

Urmând un fir cronologic/biografic, filmul vorbește și despre anii formativi de după terminarea studiilor, ani ce îi aduc lui Kantor foarte multe expoziții de artă plastică (frecvent în postura de organizator), colaborări cu teatre din Polonia, pentru care realizează numeroase scenografii, și o călătorie la Paris, unde este atras și câștigat definitiv de arta suprarealistă și abstractă. Continuă șirul expozițiilor internaționale și al stagiilor de formare profesională în Scandinavia, Germania, Italia, Franța, Elveția, Statele Unite ale Americii. În 1961, semnează pentru un teatru din Cracovia decorul și costumele reprezentațiilor după piesa *Rinocerii* de Eugène Ionesco, conform documentației ce însoțește filmul lui Andrzej Sapija, în editarea Cricoteka. Călătorește în continuare foarte mult și prezintă noi expoziții, spectacole și happening-uri în Europa sau pe coasta mării Adriatice – în gări și chiar în reședința de vară a lui Tito. În 1971, creează în Norvegia un monument „imposibil”: un scaun uriaș, în mișcare, realizat cu ajutorul unui sistem de pârgonii, printr-o aglomerare de materiale disparate. Un obiect-sculptură de 14 metri înălțime, una dintre primele instalații.

Foarte specială era și prezența lui Kantor în toate spectacolele pe care le monta. Apariția sa fizică pe scenă sublinia efectul de antiiluzie, el conducând întreaga reprezentație ca un șef de orchestră, fără a avea rolul unui personaj. Imaginile-document prezente în film sunt tulburătoare și au un rol esențial pentru ilustrarea felului în care Tadeusz Kantor făcea (imagina și trăia) teatru.

Profund european, Kantor prețuia și respecta extrem de mult tot ceea ce ținea de memorie (de la obiecte și materiale reciclate, la cele mai intime și traumatizante amintiri provocate de Holocaust și regimurile socialist/comuniste). Opunea memoria neliniștii contemporaneității și o înscena ca atare.

Kantor vorbește întotdeauna despre libertate în artă, dar mai ales în viață, fiind profund marcat de istoria Europei secolului al XX-lea, un timp cu puternice perioade dezumanizante și opresive.

Material de studiu extrem de generos și de prețios, în primul rând, prin imaginile cu Tadeusz Kantor pe care le conține,

filmul lui Andrzej Sapija ar trebui să se regăsească, alături și de alte producții, precum *Wielopole, Wielopole*, în mediatecile școlilor de teatru, pentru ca studenților cu adevărat interesați să nu le lipsească oportunitatea vizionării.

Kantor, film de Andrzej Sapija (scenariu și regie), producție a Televiziunii Poloneze (1985), comercializată (DVD) de Centrul de documentare a operei lui Tadeusz Kantor – Cricoteka, Cracovia, 2006, 71 de minute.

RESTITUTIO

ANDRIESCU-BOGDAN, Nicolai

(Pseudonim: N.A. Bogdan; alte pseudonime: Basile N. Lupu, Cesar, Clio, Dan, Iassiensis, N. a Irinei)

N. 10 mai 1858, Iași – m. 17 aprilie 1939, Iași. Istoriograf, gazetar, poet, prozator și dramaturg. Fiul lui Gheorghe, postelnic, și Irena (n. Andriescu). Studii primare la Școala de la Biserica Sf. Trei Ierarhi din Iași, apoi Gimnaziul „Alexandru cel Bun” și Liceul Național din Iași. Cursurile Conservatorului de Muzică și Declamațiuni din Iași (1879-1882). Activitate timpurie de publicist (1874-1879). Editor al revistelor *Scrieri amuzante* (1875-1876, redenumită, de la numărul al șaptelea, *Curierul d'amour*), *Cabinetul de lectură* (1878), *Arta* (1883-1884) și *Lupta cu viața* (1903-1905), aceasta din urmă scrisă în întregime de el. Alte activități: secretar al Corpului de Portărei al Curții de Apel din Iași (1878-1881), angajat ca artist-gagist la Teatrul Național din Iași (1880-1889), dar și la alte teatre din Basarabia și Bucovina (1881-1891), tachigraf-redactor (i.e. stenograf) la Consiliul Permanent al județului Iași (1891-1893), ofițer al Stării Civile la Primăria Iași, secretar general al Primăriei și prim-ajutor de primar, bibliotecar în cadrul Centrului de Studii Franco-Române „Luteția”. Redactor la *Liberalul*, *Era nouă*, *Arhiva*, *Orașul* și *Ioan Neculce*. Colaborează la *Femeia română*, *Telegraful*, *Steaua României*, *Zimbrul*, *Cele trei Crișuri*, *Familia* etc. În străinătate, publică la *Revue Parisienne*, *La Revue Franco-Italienne*, *L'Université Littéraire*, *Revue Firenziënne* și *Geflügel Börse*. Publică scrieri monografice, poezii, epigrame, satire, traduceri (și adaptări) din Shakespeare, Molière, Beaumarchais etc., comedii și piese istorice. Lucrările sale dramatice au fost adeseori jucate pe scena Teatrului Național din Iași.

Dramaturg prolific, cu înclinații spre drama istorică și spre comedie, N.A. Bogdan este pomenit arareori în lucrările de istorie a literaturii române. De altfel, cu excepția lui Al.

Ciorănescu, niciun alt critic nu și-a manifestat, în mod real, interesul cu privire la creația dramaturgică și la scrierile de teorie teatrală ale acestuia. Idealizate, personajele din piesele sale sunt departe de a reflecta trăsăturile reale ale mediilor sociale din care provin. Cel mai adesea, sunt prelucrate teme din folclorul românesc și adaptate la situații inedite (teme la care revine în *Povești și anecdote din popor* – 1892 și în *Povești și bazaconii din Moldova* – 1923). Cu toate strădaniile sale, autorul nu ajunge decât la un comic grosier, adeseori neclar în aluzii. Modelul rămâne, aproape constant, vodevilul francez. *Licențiații* se constituie dintr-un dialog în versuri puțin izbutite, având ca subiect dorința unei fete de a se căsători cu Năzărescu, un avocat pe care Stan Gârbaciu nu și-l dorește ca ginere sub niciun chip și care, în final, confirmă intuiția tatălui, fiind demascată ca un pierde-vară. Reacțiile personajelor sunt destul de primitive, ca în replica dată de Stan soției: „Cătă bine viitorul și pe cel care-l urzește;/ Căci dacă nu m-ascuți pe mine, jur pe sfântul Dumnezeu/ Jur c-am să rup zece ciomege-n orice zi de trupul tău“. Unei iubiri nedorite încearcă să-i facă față și Lița din *Lița pescărița*, subiectul fiind inspirat de comedia-vodevil *Le Meunière de Marly* de Mm. Mélesville și Ch. Duveyrier. În *Izvorul lui Dan*, într-un cadru bucolic (denumit, cu o naivă inspirație, Drăgostești), iubirea se strecoară pe căi oculte în sufletul Frosiniței și în cel al Zamfiriței; în acest spațiu, izvorul – numit și „izvorul Ursitelor“, unde „fetele și băieții de țăran vin la fiecare schimbare de lumină de-și caut de dragostele lor“ – pare să aibă virtuți magice, personajele mărturisindu-și trăirile intime prin muzică și vers, în timp ce din oglinda apei primesc răspunsuri cu privire la soarta care le așteaptă; în fapt, totul se dovedește o farsă a doi tineri, Iorgu și Alexandru, care își caută miresele; cântecele sunt însoțite de versuri ce vor să atingă un ton elegiac, dar care, din nefericire, cad în desuetudine.

Destinate spectacolelor de societate, piesele istorice ale lui N.A. Bogdan sunt moralizatoare și, cel mai adesea, au intrigi minore, putând fi reprezentate doar pe scene fără mari pretenții. În *Iuga*, răspunsurile oferite lui Vodă se vor pline de miez, chiar dacă, în realitate, sunt lipsite de spirit, iar în *Berbecii la păscut*, pe fundalul tematic al asupririi poporului, urmărind lecția dată boierilor de un țăran (Iuga), care pare să-și fi câștigat

rolul de sfetnic de taină al domnitorului Vasile Lupu. Urmând modelul pieselor antice, în *Traian și Dochia*, legendă în versuri într-un act, este adus în fața spectatorilor un dublu cor, al daceilor și al romanilor, care comentează cu gravitate pe marginea acțiunii dramatice: după un război pe care îl câștigă și în care își manifestă cruzimea, lăsând în urmă leșurile dacilor, Aureliu se prosternază în fața reginei Dochia, „Ca să simți mai bine patima sădită/ În suflet de tine!“, iar Traian își mărturisește sentimentele, „Căci eu când te privesc/ Și mintea-mi prăpădesc!“; urmându-și destinul, Dochia se preface într-o stâncă de piatră, urmare a unei vine fără vină, aceea de a fi sărutată, împotriva voinței ei, de Traian. Într-o altă piesă, sărutul nevinovat al unui copil o transformă pe Baba-Cloanța în Zâna-Zorilor (în *Ghiocel și Baba-Cloanța*). În *Ciocârlie și Ciocârlan*, includerea instrumentelor muzicale printre „actanții“ piesei nu reușește decât să aducă o confuzie în planul acțiunii și al țelului artistic.

Pe lângă textele dramatice, N.A. Bogdan a publicat *Amintiri glumețe din teatru* în paginile organului politic și cultural al Junimii, *Era nouă* (1889-1900). Aceleași *Amintiri...* îi apar și în *Familia*, în timp ce la *Scena* (1903) trimite *Amintiri glumețe și triste* (despre Matei Millo, Teodor Popescu, Theodor Teodorini, Fani Tardini ș.a.). În 1890, își exprimă amărăciunea legată de neselectarea piesei *Nicolae Adrian* de comitetul Teatrului Național din București, piesă pe care o va publica, în 1893, într-o broșură cu titlul *Pe câmpul de onoare*. A tradus mult, pentru scena Teatrului Național din Iași, piese de boulevard, dar și din Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Zola etc. Rămân de interes articolele în care reflectă viața teatrală, dar și memorialistica publicată în paginile revistei *Familia*, condusă de Iosif Vulcan. *Arta de a vorbi, recita și declama în societate, în public, pe scenă & ct.* (1899) este un studiu pierdut cu totul din atenția celor care se ocupă de pregătirea vocii artiștilor scenei, în ciuda unor sugestii de interes până astăzi și chiar dacă, pe alocuri, sunt strecurate observații de o firavă originalitate. În plus, urmând un model stilistic clasic, autorul caută corijarea vorbirii defectuoase și atingerea unui stadiu în care actorul (sau cel care își propune să se prezinte în fața publicului) să se poată exprima „într-un chip clar, concis și interesant“. Influențat, probabil, de lucrările de retorică ale lui D. Gusti, I. Benescu, V.A. Urechia și Gh. Adamescu,

N.A. Bogdan publică un volum (un manual) cu numeroase aprecieri de ordin tehnic și filologic. Mai mult, demersul autorului se înscrie într-un efort de estetizare a limbii și de salvagardare a unor reguli clare cu privire la rostirea scenică (sau în contextul vorbirii publice), chiar dacă prezentarea acestora este realizată într-o manieră eclectică, cu salturi de la problemele teoretice la cele de *elocutio*.

În scurta perioadă de actor, N.A. Bogdan a jucat în spectacole cu piese scrise, adaptate sau traduse de el. Multe din propriile creații au fost puse în scenă de trupe de diletanți din Moldova și Transilvania. Cu toată diversitatea creației sale, N.A. Bogdan rămâne cunoscut mai cu seamă prin monografia dedicată orașului Iași.

Opera: *Din scrierile lui Nicolai A. Bogdan*, Iași, 1879; *Țurcanul*, dramă originală într-un act, Roman, 1879; *Trei amanți*, comedie într-un act, Roman, 1879; *Licențiații în drept și spirtoase*, comedie în versuri; *Azur-Ilderim-Aga*, comedie farsă, Iași, 1880; *Iuga sau Berbecii la păscut*, comedie istorică, Iași, 1881; *Din viața de azi*, Iași, 1883; *Ana Doamna, soția lui Alexandru cel Bun*, dramă în 5 acte, Oradea, 1884; *Cuibul fericirii*, Iași, 1884; *Bogdan I sau Întemeierea Moldovei*, tragedie în 5 acte în versuri, Oradea, 1890; *Ciceron*, dramă în proză în 5 acte, Iași, 1892; *Abraam*, legendă biblică dramatică în 3 părți, în versuri, Iași, 1892; *Frunze verzi*, poezii și epigrame, Iași, 1892; *Izvorul lui Dan*, operetă în 1 act, Iași, 1892; *Traian și Dochia*, legendă lirică într-un act, Iași, 1892; *Berbecii la păscut*, comedie în versuri în trei tablouri, Iași, 1892; *Povești și anecdote din popor*, Iași, 1892; *Pe câmpul de onoare*, dramă în 3 acte, Iași, 1893; *Și nouă, și vechi*, Iași, 1893; *Canțonete, cuplete, scene*, Iași, 1893; *Licențiații*, comedie, Iași, 1894; *15 comedii* (Iași, 1894) [cuprinde: *Licențiații*; *Lița Păscărița* (muzica de Tudor cavaler de Flondor); *Azur-Ilderim-Aga sau Pasportul unei actrițe*; *În dorul căpsunelor...*; *Plăieșii de la Baia* (localizare după „Brouillés depuis Wagram”); *O jalobă în atmosferă*; *Dragoste cu undița* (localizare după „La mort du pécheur”); *75 000 franci* (prelucrare după „Les enfants avant tout”); *Ah! măritați-mă o dată!* (localizare după „L’Epouvantail”); *Fă-mi plăcerea și mă bate!* (localizare după „Maître Bâton”); *La drumul mare* (piesă

scrisă în 1873); *Care din doi?* (prelucrare după „Une minute trop tard”); *Culai Făt-frumos* (localizare după „Les amoureux de Claudette”); *Inimei nu ai ce-i face* (localizare după „Le Brosseur”); *Din tainele iubirii* (localizare după „Les Gaitées Champêtres”); *Bursucul sau Un vânat primejdios*, comedie vodevil în 5 acte, Iași, 1896; *Arta de a vorbi, recita și declama în societate, în public, pe scenă & ct.*, studiu critic, Iași, 1899; *Să jubilăm*, Iași, 1901; *Regele Carol I și a doua sa capitală*, București, 1916; *Să rădem!*, Iași, 1902; *Monologuri*, Iași, 1903; *Orașul Iași*, Iași, 1904; *De scârba boilor*, Iași, 1911; *Alte 15 comedii originale, prelucrări, traduceri*, București, 1924; *6 piese cu caracter istoric*, Iași, 1927; *De haz și de necaz*, Iași, 1929; *Cel mai nou ghid al Iașului*, Iași, 1932; *Istoria neamului românesc povestită în zece șezători de Moș Andrei Gurăbogată*, București, 1937; *Alexandru cel Bun*, dramă în 5 acte. *Molda*, tragedie în cinci acte. *Ciceron*, dramă în cinci acte. *Pe câmpul de onoare*, dramă în trei acte, Iași, f.a. **Traduceri:** E. Carrance, *Casa de închiriet*, Iași, 1882; R. de l’Isle, *Marsilieza*, Iași, 1886; W. Shakespeare, *Hamlet, principele Danemarcei*, Iași, 1887; A. Theuriet, *Jean-Marie*, dramă în versuri, Iași, 1891; P. Mollé-Gentilhomme, C. Guérout, *Marchiza de Pompadour*, Iași, 1894; E. Scribe, *De-a baba-oarba*, Iași, 1903; E. Carrance, *Căpitanul Bumbdeaur*, comedie într-un act, Iași, 1906; E. Carrance, *Căpitanul Bumb de Aur*, Iași, 1906 etc.

Referințe critice: N. Iorga și N.A. Bogdan, în *Liberalul*, 1904; A.D. Xenopol, în *Analele Societății Academice Române*, t. XXVII, 1904-1905; N. Iorga, în *Revista istorică*, 1919; P.Gr. [Gr.T. Popa], în *Însemnări ieșene*, 1916; Ș. Mărcuș, *Thalia*, 1945; Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri*, 1943; Gh. Cardaș, *Documente literare*, I, 1971; O. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, 1974; I. Maftעי, *Personalități ieșene*, II, 1975; I. Massoff, *Teatru românesc*, VII, 1978; A. Leon, *Umbre*, IV, 1979; G. Ștrempel, *Bibliografia românească modernă*, I, 1984; O. Rusu, C. Ostap, în N.A. Bogdan, *Orașul Iași*, 1997; C. Teodorovici, în *Dicționarul general al literaturii române*, 2016; M.-C. Ghenghea, în *Ioan Neculce – Buletinul Muzeului de Istorie a Moldovei*, nr. 23, 2017.

Tiberius Vasiniuc

LISTA AUTORILOR

LISTA AUTORILOR

Dan ALB – bibliotecar, Biblioteca Academiei Române din Cluj-Napoca. Email: danalb_hr@yahoo.com

Ioan ARDELEAN – conf. univ. dr. asociat, Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: ioan.ardelean2@gmail.com

Raluca BLAGA – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: raluca.balan@gmail.com

Adriana BOANTĂ – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: adriana.artdesign@gmail.com

Carmen GHIURCO – drd., Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: cghiurco@gmail.com

Bianca HOLOBUȚ – drd., Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: biancaholobut@gmail.com

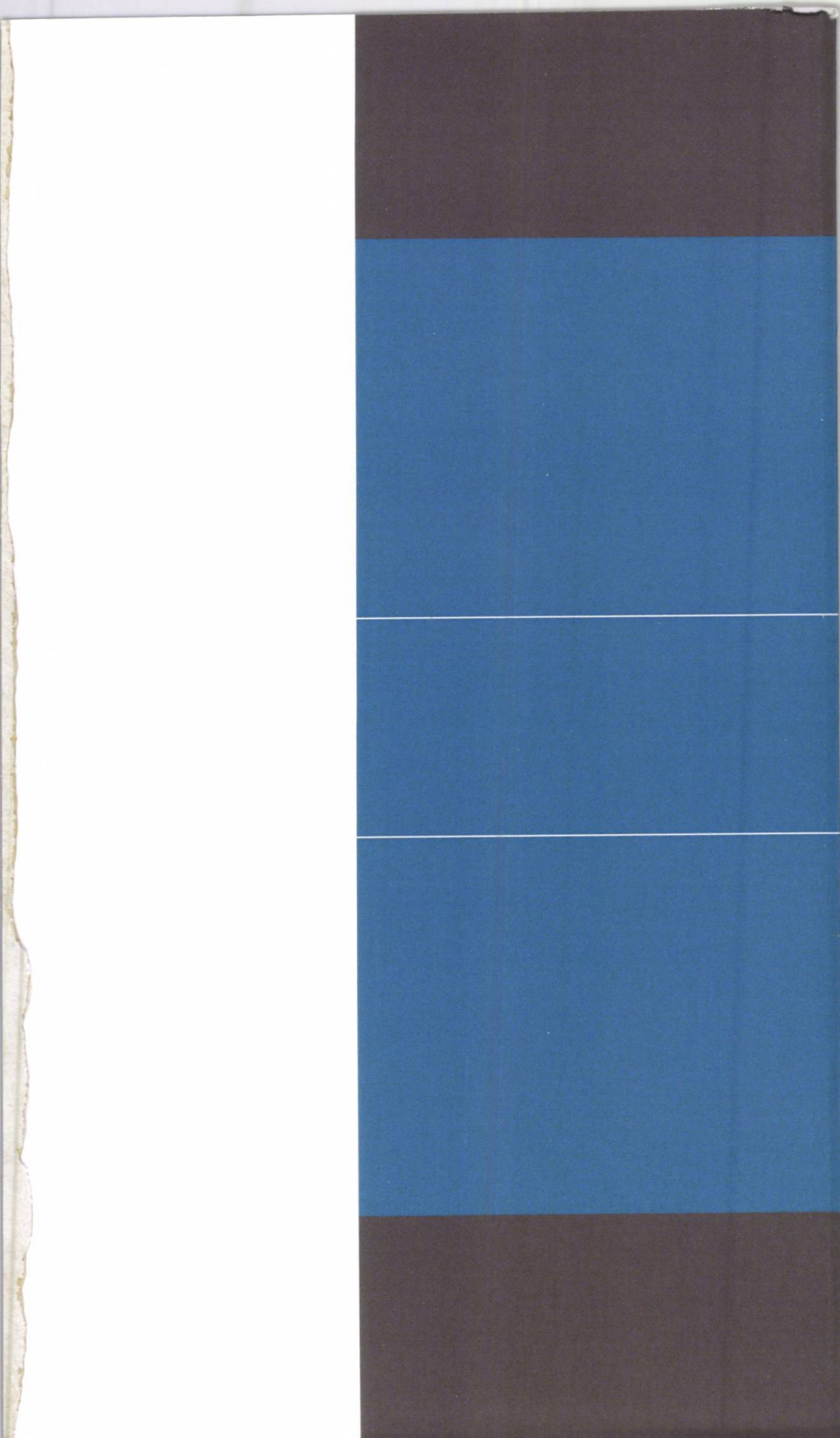
Irina IONESCU – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: ihrin24@gmail.com

Cătălina-Elena MIHĂILĂ – drd., Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: mihaila_catalina2000@yahoo.com

Sabin SABADOS – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: sabin_sabados@yahoo.com

Cristian STAMATOIU – prof. univ. dr. habil., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: cstamaty@yahoo.fr

Tiberius VASINIUC – cercetător științific II dr., Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: tiberius.vasiniuc@theatre-research.ro





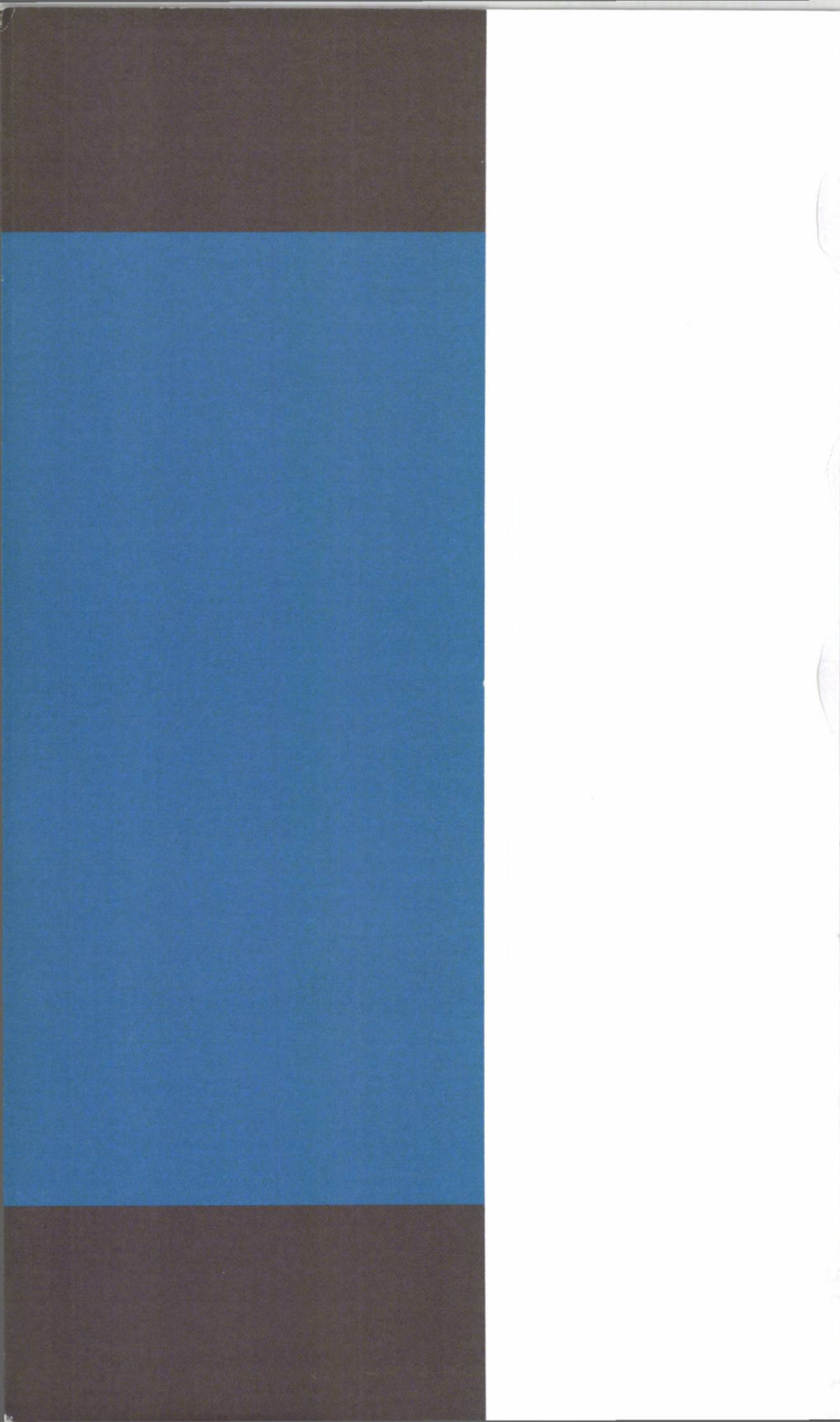
Păstrând legătura directă cu interioritatea ființei, rostirea și gestul scenic (i.e. expresia scenică) marchează o solemnitate de la care nu se cuvine să ne întoarcem privirea. De regulă, atunci când vorbim de solemnitate, avem în vedere o sărbătoare (religioasă sau laică) și un gust pronunțat pentru o ritualizare a gesturilor, însă ea este regăsită și în modul teatrului de a se (re)prezenta în fața spectatorilor și de a fi privit ca atare, ca formă de afirmare artistică a unei realități exemplare și a unor crezuri superioare. Legată de gravitatea unui eveniment – a unui moment istoric, cultural, social, personal –, solemnitatea pretinde nu atât (sau nu doar) respectul nostru, al spectatorilor, ci și efortul de a răspunde la întrebări majore cu privire la cine suntem, de unde venim și încotro ne îndreptăm. Practicile și ritualurile întâlnirilor, ca și cele ale despărțirilor, devenite praguri de trecere, codifică gesturile, rețin cuvintele și expresiile consacrate, pe scurt, marchează ascensiunea spiritului, refuzul îndepărtării și o depășire a neputințelor cotidianului.

CERCETĂRI TEATRALE

Nº 2 (4), 2021



INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA
THEATRICAL AND MULTIMEDIA RESEARCH INSTITUTE



CERCETĂRI TEATRALE

№ 2 (4), 2021



UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ
INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA



CERCETĂRI TEATRALE

ISSN 2668-9952; ISSN-L 2668-9952

DOI 10.46522/CT.2021.02

COMITET EDITORIAL:

Prof. univ. dr. habil. Aurelian BĂLĂIȚĂ – Universitatea Națională „George Enescu” Iași

Prof. univ. dr. Ionică BOLOVAN – Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Anca MIHUȚ – Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Alexandru BOUREANU – Universitatea din Craiova

Prof. univ. dr. Nicolae CRISTACHE – Universitatea de Arte Târgu Mureș

Prof. univ. dr. Dan VASILIU – Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București

Prof. univ. dr. Violeta ZONTE – Universitatea de Vest din Timișoara

REDACȚIA:

Dr. Tiberius VASINIUC – redactor șef

Dr. Marcela DAN – secretar general de redacție

Dr. Sabin SABADOS – redactor

Dr. Eugen PĂSĂREANU – redactor

Dr. KOVACS Ferenc – redactor

Coperta și DTP:

Gabriel CRIȘAN

ADRESA REDACȚIEI:

INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA

Str. Mihai Eminescu nr. 9

540043 Târgu Mureș

Tel.: 0040-0365-402.992

E-mail: office@theatre-research.ro

Adresa web: theatre-research.ro

CUPRINS

/05 ♦ EDITORIAL

- Tiberius VASINIUC
Scandal (/07)

/13 ♦ STUDII - CONFERINȚE

- Cristian STAMATOIU
*Repere psiholingvistice și socio(in)culturale.
Pentru un repertor de transpunere
scenică a comicului de limbaj caragialian* (/15)
- Cătălina-Elena MIHĂILĂ
*Cuvântul rostit de autor.
Idei care emoționează* (/39)
- Maria-Magdalena FLOREA
*Considerații privind teatrul târgumureșean
în perioada comunistă* (/65)
- Raluca BLAGA
Spectacolele regizorului Crin Teodorescu (/83)
- GYÖRGY Andrea
*Autohton și contemporan.
Amurgul burghez la Târgu Mureș în 1983* (/III)
- Sabin SABADOS
Întemeierea etică a spectacolului de teatru (/123)
- Alexandra CĂLINESCU-GĂRNIȚĂ
*De la futurism la spectacolul multimedia
contemporan* (/141)

/153 ♦ CONVERGENȚE

- Daniela LEMNARU
*Despre deschidere și lipsa de prejudecăți.
Frânturi de gânduri* (/155)
- Minodora CODARCEA
*Teatrul în vremea pandemiei
Reziliența organizațională* (/161)
- Radu POP
Cadrul valoric al dezbaterilor (/169)
- Bianca HOLOBUȚ
*Sunt 40 de ani de când m-am îndrăgostit de mimă.
Interviu cu Elena Serra* (/175)
- Ioan ARDELEAN
*În cântarea lui Tatsumi Hijikata.
Interviu cu Stephen Barber* (/183)

/187 ♦ RECENZII

- Ioan ARDELEAN
Revolta trupului (/189)
- Denisa BADEA
Rusdi Laermans și coregrafia conceptelor (/193)
- Irina IONESCU
Pledoarie pentru cultura clasică europeană (/197)
- Anda CADARIU
*Stele și obstacole sau cum se câștigă
un drept fundamental* (/203)
- Magdalena FLOREA
„Teatrul există numai pentru și prin spectatori“ (/207)
- Sorin CRIȘAN
Despre Isus și ceilalți (/211)

/219 ♦ RESTITUTIO

- Tiberius VASINIUC
Bengescu-Dabija, George (/221)

/229 ♦ LISTA AUTORILOR

EDITORIAL

SCANDAL

Tiberius Vasiniuc

Ieșind de sub auspiciile sacrului, creațiile artistice au fost consacrate când bucuriei privirii și a auzului, când interogării marilor probleme ale ființei (cu zbuciumul tragic sau dramatic al întâmplărilor înfățișate), fără a se dezice vreodată de ceea ce îi conferă aura de noblețe, dimensiunea poetică. Or, în ciuda acestui reper estetic, formele transgresive s-au făcut mereu simțite, fie că vorbim de artele figurative, de cele ale muzicii sau de cele ale reprezentațiilor teatrale. Aidoma altor termeni, cuvântul „scandal“ a fost inițial utilizat cu un sens sacral sau religios (ca păcat sau ca abatere de la norma bisericii). Mai apoi, termenul s-a secularizat, făcând trimitere atât la o încălcare a normelor sau a conduitei unanim acceptate de o comunitate, cât și la reacțiile, de regulă, emoționale, ale celor care se simt ofenșați sau consideră că le sunt lezate așteptările. În spațiul artelor, scandalul are ca scop semnarea crizelor sau a disfuncționalităților, a derapajelor sau a ipocriziei, într-un final reafirmând statutul moral al societății. Artele reprezintă, poate, ultima redută în fața culturii anulării, iar teatrul – cel din urmă care se va înscrie în ciclul „prevenției“ practicate astăzi de numeroase ziare, în numele corectitudinii politice, așa cum afirma într-o carte recentă Pascal Bruckner, *Un vinovat aproape perfect*, „de teama de a nu fi acuzate de complezență față de vreo opinie disidentă“.

Instalația din hârtie creponată a artistei austriece Ines Doujak, intitulată *Dezbrăcat pentru a cuceri* (o altă denumire care a însoțit creația: *Bestia și suveranul*), expusă la bienala din Sao Paolo, în 2014, îl prezenta pe fostul rege al Spaniei Juan Carlos într-o postură umilitoare, sodomizat de activista socială, sindicalista și militanta feministă boliviană Domitila

Barrios, care, la rândul ei, era sodomizată de un câine. Inițial, după ce instalația a fost expusă la Sao Paulo, directorul Muzeului de Artă Contemporană din Barcelona a refuzat să o găzduiască, apoi și-a reconsiderat poziția, deschizând porțile „operei”, în ciuda imaginii apreciate de o parte a opiniei publice, a jurnaliștilor, a lumii artiștilor și a curatorilor, ca „extrem de sensibilă”. Iată care a fost explicația celui care, până la urmă, și-a dat acordul cu privire la prezentarea sculpturii publicului larg: intenția „pozitivă” a autoarei de a submina relațiile de putere autoritariste și de a condamna suveranitatea clasei albe și masculine. Până la urmă, să recunoaștem, este dreptul fiecăruia dintre noi (de bună seamă, și al creatorilor) de a pune sub semnul întrebării diferitele aspecte care privesc suveranitatea, colonialismul, exploatarea sexuală, exercitarea puterii etc. În plus, efectele pe care le poate genera „lectura” unei opere țin de destinul acesteia, de mijloacele de decodare pe care publicul le are la îndemână, de cultura și ideologia în care fiecare spectator s-a format. Și asta în contextul în care, de la începuturi, artele s-au confruntat cu tot ceea ce ține de o raportare intimă la imaginile înfățișate, dar și de distanțarea fizică (brechtiană, să-i spunem pe nume) și de cea imaginară. Totuși, întorcându-ne la opera pomenită, dacă lăsăm deoparte figura regelui Spaniei și ironizarea acestuia, să ne gândim la această Domitila Barrios, care trăise o bună perioadă din viață în condiții de sărăcie extremă, însă la a cărei moarte președintele Evo Morales a declarat trei zile de doliu național. Morales îi acordase și cea mai înaltă distincție a Boliviei, *Condorul din Anzi*, pentru implicarea în doborârea dictaturii militare a lui Hugo Bánzer Suárez, în 1978, dar și pentru activismul ei social și politic, care, nouă, celor de astăzi, ne poate părea coborât direct din proza sud-americană (o proză al cărei realism magic, așa cum afirma Salman Rushdie, poate exprima idei politice imposibil de exprimat prin alte formule literare). O frază rostită de Domitila Barrios făcuse, la vremea sa, înconjurul lumii, transformându-se în maximă și crez de viață pentru mulți revoluționari: „Vreau să las generațiilor viitoare singura moștenire valabilă: o țară liberă și dreptate socială”. Într-una din sutele de vignete ale lui Eduardo Galeano, din *Memoria focului*, citesc aceste cuvinte rostite de faimoasa Domitila Barrios:

„Dușmanul cel mai important cine e? Dictatura militară? Burghazia boliviană? Imperialismul? Nu, tovarăși. Eu vreau să vă spun doar atât: dușmanul nostru cel mai important e teama și îl purtăm în noi“. Având în fundal toate acestea – și, mai cu seamă, semnalând faptul că a fost reprezentată într-o postură degradantă o femeie cu o tărie de caracter arareori întâlnită (să ne gândim doar la curajul cu care aceasta a luptat în 1967, supraviețuind atât masacrului îndreptat împotriva minerilor din Sao Paolo, cât și torturii căreia a fost supusă, fiind acuzată de alianță cu armatele de gherilă ale lui Che Guevara) –, suntem îndreptățiți să spunem că s-a comis o nedreptate și o pătare a unei memorii pe care, cel puțin în țara de origine, se sprijină atâția și atâția luptători pentru dreptate și egalitate socială? E o întrebare la care răspunsul poate sosi imediat, cel puțin pentru noi, cei care mai păstrăm valorile morale și cele ale eticii.

Șirul operelor de artă care au suscitât discuții aprinse sau chiar veritabile scandaluri este lung. Să ne amintim câteva: fresca lui Masaccio, *Adam și Eva alungați din Paradis* (1426), *Venus din Urbino* a lui Tițian (1538), *Judecata de Apoi* a lui Michelangelo (1536-1541), *Odalisca* lui François Boucher (1745), *Urciorul spart* a lui Jean-Baptiste Greuze (1771), *Maya desnuda* a lui Francisco Goya (1800), *Pluta meduzei* a lui Théodore Géricault (1819), *Originea lumii* a lui Gustave Courbet (1860), *Dejun pe iarbă* de Édouard Manet (1863), *Într-o cafenea* de Edgar Degas (1876), *Marele nud* a lui Georges Braque (1908) etc. Să remarcăm că, de regulă, în creația picturală, ostilitatea față de unele opere a fost (și este încă) legată fie de un motiv erotic, fie de unul religios, în fapt, de o fractură apărută în orizontul de așteptare al publicului.

Nici teatrul nu s-a găsit, de-a lungul timpului, într-o postură mereu confortabilă. O listă nesfârșită de piese înregistrează tot atâtea scandaluri, împingând publicul la gesturi de revoltă sau chiar la acte de violență: *Captura lui Milet* de Phrinikos (cca 493 î.Ch.), *Cidul* lui Corneille (1636), *Les Paravents* de Jean Genet, *Școala femeilor* de Molière (1662), *Hernani* de Victor Hugo (1830), *Paradise Now*, spectacolul trupei de la Living Theatre (1968), *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès (1988), *Blasted* de Sarah Kane (1995), *Golgota Picnic* de Rodrigo Garcia (2011), *Despre conceptul chipului fiului lui Dumnezeu* de Romeo Castellucci (2011) etc.

Pentru exemplificare, să luăm cazul lui Jean Genet și cel al lui Romeo Castellucci.

După Jean Vilar, al cărui teatru popular a zguduit conformismul anilor '60 din secolul trecut, Jean Genet, cu *Les Paravents*, piesă scrisă în 1961 și pusă în scenă de Roger Blin, în 1966, pe scena Teatrului Odeon, a atras revolta grupărilor de extremă dreaptă și mânia veteranilor de război din Alger și Indochina, expunându-se acuzelor publicului pentru „vina” transgresării codurilor teatrale. În fapt, motivul l-a constituit încercarea artiștilor de a caricaturiza (printr-un spectacol de 5 ore) atât armata franceză, cât și simbolurile războiului colonial. În taberele detractorilor, se discuta despre o adevărată „emasculare a națiunii”. Cu toate acestea, nu au fost puțini cei care au afirmat că miza spectacolului fusese mai curând estetică decât morală sau politică, în ciuda temelor extrem de îndrăznețe pentru acea epocă: criminalitatea, prostituția, homosexualitatea, trădarea etc. Doar intervenția lui André Malraux, pe atunci ministru al culturii, a făcut ca reprezentarea să nu fie interzisă, iar demonstrațiile brutale din fața și din interiorul teatrului (cu scene „complet suprarealiste”, cum le-a numit Daniel Cohn-Bendit, pe atunci lider al mișcării studențești UNEF) să înceteze. Adresându-se Adunării Naționale a Franței, Malraux concluziona pe marginea debaterii: „libertatea nu are întotdeauna mâinile curate, dar trebuie să alegem libertatea”. Într-o emisiune radiofonică din 19 aprilie 1966, Jean-Louis Barrault afirma, la rândul său, că *Les Paravents* „este o piesă, în același timp, foarte frumoasă, foarte poetică, dar foarte crudă, foarte agresivă [...]”, de o calitate teatrală și poetică excepțională”. Prezentând imaginea unei lumi răsturnate și având structura unui mozaic de o imensă complexitate, piesa și spectacolul lui Roger Blin pun accentul pe puterea morții și pe dilemele morale care apar în urma oricărei revolte, a oricărei revoluții, a oricărui război. Provocatoare, considera Barrault, piesa lui Genet nu a căutat niciun moment scandalul, ci doar să riposteze față de încercarea celor care au decis implicarea în război a francezilor de a edulcora fapte și întâmplări traumatizante pentru întreaga societate franceză (și nu numai). Or, dacă Barrault considera că Genet era inocent și că intenția lui nu a fost aceea de a

scandaliza, ci doar de a provoca spectatorul, Catherine Naugrette crede că scandalul dramatic nu s-a născut involuntar și că Genet era pe deplin conștient de urmările scrierii sale, fiind mărturia unui act estetic al *refuzului*. În toate aceste spectacole, recunoaștem și o estetică a *șocului*, care, ne spune Catherine Naugrette, „se manifestă la mulți dintre artiștii de astăzi, pentru a încerca să provoace în spectatori o trezire, o reacție, o acțiune, dacă se poate, aproape de tip brechtian, politic...”.

Pentru a-i face pe spectatori receptivi la ceea ce ascunde lumea realului, dramaturgii și creatorii scenici de astăzi au ajuns să șocheze prin imaginile teatrale, desacralizate, revalorizând într-o formă inedită conceptul de *catharsis*. Mai curând, poate, decât forma sau conținutul dramelor, vizualul suscită astăzi interesul artiștilor teatrali, cu scopul de a scoate spectatorii din zona de confort și de a-i arunca într-un proces iscoditor al conștiințelor, așa cum își dorise cândva Antonin Artaud, prin al său *teatru al cruzimii*. Cazul spectacolului lui Romeo Castellucci, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (*Despre conceptul chipului fiului lui Dumnezeu*) este unul relevant pentru scandalul violenței estetice și al bulversării convențiilor teatrale. Prezentat în cadrul Festivalului de la Avignon din 2011, spectacolul lui Castellucci a iscat dezbateri aprinse cu privire la limitele libertății de exprimare artistică și, mai apoi, a generat revolta fundamentaliştilor catolici, care au cerut interzicerea reprezentației. Creatorul s-a apărat, invocând nevoia de a reînnoi limbajul teatral prin formule care pot fi considerate „iconoclaste”, dar care, în fapt, nu urmăresc decât să reafirme misiunea politică a teatrului și să reinvestească funcția privirii spectatorului. La polul opus lui Genet, Castellucci înțelege să lege spectacolul de ceea ce ar putea izvorî dintr-un „scandal” estetic și nu din ceea ce ar reprezenta „provocarea”, în măsura în care teatrul său se adresează privirii spectatorilor, dezobișnuită, până la el, să vadă dincolo de ceea ce prezervă ecranele televiziunilor. Creatorul scenic nu a încercat nicio secundă să împărtășească cu publicul iluzii cu care, mai apoi, să își hrănească un fals entuziasm. Cu alte cuvinte, intenția sa nu a constat în persuadarea sau manipularea spectatorilor prin idei abil strecurate

în scene mai mult sau mai puțin șocante, sau chiar prin dialoguri în aparență cuminți, ci de a-i trezi la realitate pe toți cei care privesc, printr-un efect de *distanțare*. Așa cum consideră și Francino di Marcirio, avem de-a face cu „un teatru care se adresează mai mult simțurilor decât gândirii logice, legată de tradiția literară“. În acest sens, Castellucci crede că rolul teatru-lui este de a ridica întrebări și nu de a găsi răspunsuri. Într-un spectacol în care imaginea o ia înaintea cuvântului, regizorul își ia ca punct de reper tabloul pictorului renascentist Antonello da Messina, *Salvator Mundi*, imaginea lui Iisus fiind proiectată supradimensionat, de-a lungul întregului spectacol, în cicloramă, ceea ce face ca privirea blândă, dar dominatoare, a lui Iisus să caute privirea avidă de înțelegere a fiecărui spectator în parte, de la ridicarea până la coborârea cortinei. Cei care privesc sunt priviți la rândul lor, într-un joc perpetuu din care nimeni nu se poate elibera. Privirea lui Iisus îi obligă pe spectatori să se întrebe care este sensul pulsionii lor scopice. Imensul decor alb, maculat de fecalele bătrânului incontinent (semn al deconstrucției și al demascării lumii în care trăim!), ne face martorii unei împărtășiri a umilinței, pe care o trăiesc toți cei prezenți, inclusiv spectatorii, semnalându-ne decrepitudinea, atât a corpului, cât și a ființei și, în fine, a umanității. Castellucci insistă pe o întoarcere la un soi de *gestus* brechtian și pe o descompunere a limbajului până la sublimarea acestuia: „Este vorba de un pelerinaj pe care îl facem în miezul materiei – scria undeva Castellucci. Este, deci, un teatru al elementelor. Elementele nu sunt doar cele pur și simplu comunicabile, ci și acelea care oferă cea mai infimă comunicare posibilă. Asta mă interesează: să comunic cât mai puțin“. Scopul real al reprezentăției? Solicitarea în exces a percepției și a simțurilor până la limita suportabilului, pentru a pregăti – odată cu înțelegerea suferinței și a morții celuilalt – întoarcerea la sine. Scandalul creat de spectacolul lui Castellucci este unul necesar. Refuzând ipocrizia, transgresând elementele nedemne ale vieții, ignorând neșansa de a vedea „dincolo de lume“, teatrul (și spectacolul lui Castellucci o afirmă cu claritate) pulsează de prea-plinul existenței, de nevoia ființei de a se rosti pe sine, de Privirea care ne privește fără ocol și fără a-și strecura o clipă de uitare.

STUDII ȘI CONFERINȚE

**REPERE PSIHOLINGVISTICE ȘI SOCIO(IN)CULTURALE
Pentru un repertoir de transpunere scenică a comicalui
de limbaj caragialian**

Cristian Stamatoiu

DOI 10.46522/CT.2021.02.01

Abstract:

*Sociolinguistic and Socio(un)Cultural. Reference Points for a
Glossary of Stage Directing the Caragialian Comic Language*

The study identifies the necessity of opening new access paths towards the subtleties of Caragiale's texts for any type of reader, even though they are specifically aimed at the theatrical producers of his comedies. Renouncing the classic literary-dramatic analyses, we will investigate the abysmal psychology of the characters and their interrelationships on the paths of the popular etymologies, as symptoms of the inherent lack of culture for any category of impostors. Ostensibly preposterous in their tragic precariousness, these "acts of failed discourse" will reveal the true personality of the ... perso-nullity (!), which, if ignored, would lead to the failure of an authentic stage presence of the character. These decryptions can then be classified as a practical tool for working on the stage: a *Glossary* that will provide a solid basis for developing the vision of each stage artist, critic or competent reader/spectator of Caragiale.

Keywords:

*Caragiale, language, psycholinguistic, sociological criticism,
communication acts*

Esența comicului a rezidat dintotdeauna în discrepanța dintre fond și formă, dintre consistență și pretenție, dintre gest și rostire, diferind doar mijloacele dramatice de realizare a sa. Printre ele, un loc privilegiat îl ocupă comicul de limbaj care, la Caragiale, depășește cu mult nivelul ironizării culorii regionale ori a barbarismelor, a inculturii plenare ori a prostiei concentrate. Depășindu-și condiția filologică, abaterea lingvistică se va profila precum un simptom relevant pentru gena „moftologică” reprezentabilă ori-când scenic, însă, tocmai de aceea, și cinematografic.

1. Viză pentru „Caragialume”

Personajele din „Caragialume”¹ se coagulează într-un cronotop sociopat cu pretenția de patrie. Acolo, coeziunea are ca scop sfârșierea reciprocă, parazitarea tuturor celorlalți și afirmarea fără limite a *selecției negative a valorilor*. Ea nu este stipulată în vreo lege scrisă, ci se află întipărită într-o genetică șchioapă, de unde acționează invizibil, dar și inexorabil. Se asigură, astfel, activarea unei antitetici care promovează sistematic nulitățile spre vârful piramidei administrativ-politice, adică o „prostocrație”. Și cu cât vidul afectiv și intelectual al individului este mai aproape de zero absolut, cu atât absorbția spre sferele înalte a imposturii va fi mai accentuată și mai accelerată. Se obține finalmente o lume ca de *anti-basm*. Iar exponentul acestei „sisteme” este lupta politică între două nulități (Farfuridi vs. Cațavencu) din care va ieși câștigătoare o a treia (Dandanache), pentru că le va însuma defectele (I.L.C., OSP).

Astfel, patria Caragialumii este: „«pentru patrioți, nu patrioți(i) pentru o patrie», iar cu toții sunt mulțumiți că au dobândit câte ceva, fără a merita nimic din partea Patriei, pentru că și «slujbele sunt pentru slujbași, nu slujbași(i) pentru slujbe»”². Ba mai mult, constituirea acesteia din însumarea tuturor destinelor componente va genera, la nivel ideatic, o



1. Concept expus în lucrarea noastră *Caragialumea – matrice și prefigurare*, Tg-Mureș, Editura Universității de Teatru, 1993.

2. Dan C. Mihăilescu, *I. L. Caragiale despre lume, artă și neamul*

FICȚIUNE STATALĂ în care: „...în loc să derive guvernul din majoritatea reprezentanței naționale, derivă unanimitatea acesteia de la guvern”³. Pe o astfel de matrice malformată se cristalizează astfel un „stat... antistatal”⁴, conturat de Caragiale după următoarele coordonate: „poate că nici într-un Stat, din Europa cel puțin, nu există atâta extravagantă deosebire între realitate și aparență, între ființă și mască”⁵, pentru că el e condus de „o oligarhie mutabilă de perpetuă primeneală accesibilă oricui prin nimereală, prin loterie, prin aventură. Îndrăzneală multă, lipsă de orice scrupuluri, renunțare la demnitate personală, la onoarea familiei, infamie chiar, dacă trebuie, și puținel noroc – și cariera strălucită e gata”⁶. Apare astfel o „nobleță” cu „blazoane pe care nu s-a uscat bine poleiala”, ceea ce nu o împiedică să trăiască într-un „lux princiar”, „în mijlocul unui popor eminentemente agricol, care, în loc să prospere și el în acest timp, a dat mereu înapoi”⁷. În consecință, între „această strânsură de năvală, care-și schimbă fizionomia în fiecă zi, care n-are nicio nevoie mai presus de cele individuale, care nu poate avea o tradiție”⁸ și „masa poporului [...] este o prăpastie de interese și de sentimente pe care aceste clase n-au știut-o umple încetul cu încetul, ba chiar și-au dat toată osteneala s-o sape cât mai adânc”⁹.



românesc, București, Humanitas, 1994, pp. 120-122. V. I. L. Caragiale, *Opere V*, București, Fundațiile Regale, p. 182.

3. Dan C. Mihăilescu, *I. L. Caragiale despre lume...*, ed. cit., p. 122. V. I. L. Caragiale, *Opere V*, ed. cit., p. 172.

4. Cristian Stamatoiu, „Lanțul slăbiciunilor” *comunicaționale în lumea lui Caragiale și în cea de azi*, București, Editura Eikon, 2017, p. 260, cu o dezvoltare în cap. 7, „De natura (i)mundi caragialiensis”, pp. 255-330.

5. Dan C. Mihăilescu, *I. L. Caragiale despre lume...*, ed. cit., p. 124. V. I. L. Caragiale, *Opere V*, ed. cit., p. 167.

6. Dan C. Mihăilescu, *I. L. Caragiale despre lume...*, ed. cit., pp. 120-121. V. I. L. Caragiale, *Opere V*, ed. cit., p. 175.

7. Dan C. Mihăilescu, *I. L. Caragiale despre lume...*, ed. cit., p. 125. V. I. L. Caragiale, *Opere V*, ed. cit., p. 105.

8. Dan C. Mihăilescu, *I. L. Caragiale despre lume...*, ed. cit., p. 112. V. I. L. Caragiale, *Opere IV*, București, ESPLA, p. 72.

9. Dan C. Mihăilescu, *I. L. Caragiale despre lume...*, ed. cit., p. 120. V. I. L. Caragiale, *Opere V*, ed. cit., p. 179.

Numai că, „la un moment, oligarhia dă semne de demență: [...], fenomen ridicul și deplorabil, ca totdeauna numitul *delirium persecutionis*. Nu le vine politicianilor noștri să creadă că dezastrul este urmarea fatală a sistemelor lor politice, și-i caută explicația la kilometri departe, când, dacă ar fi în stare să se uite bine, ar putea-o găsi sub vârful nasului”¹⁰.

Acestei „sisteme” îi corespund cu brio încă din perioada interbelică simptomele așa-numitei „ilfovite” care se traduce prin „criminalitate, cretinism și voioșie”. Dar nici măcar un sistem social, oricât de viciat să fie, nu poate funcționa la nesfârșit, un *perpetuum mobile* fiind o imposibilitate obiectivă. Aceste comedii lasă deci să se întrevadă o... „apocalipsă după Caragiale”¹¹ ce va surveni implacabil la capătul unei sistematice sfidări a unor legi ale naturalului: „Disfuncționalitățile se tot acumulează astfel de la un faliment moral la altul, până când ajung insuportabile pentru cetățean și imposibil de gerat pentru o administrație tot mai fragilizată... Exact la fel precum în finalurile deschise ale lui I. L. Caragiale în care viitorul se prefigurează a fi o spirală tot mai strânsă a (de)căderii transformată finalmente într-o verticală a prăbușirii”¹².

Cea mai evidentă exprimare a imposturii generalizate din Caragialume se manifestă în special prin traseele psiholingvistice ale *etimologiei populare* transfigurată în *stileme*, cât și ale altor mijloace lingvistice având impact stilistic.

Deși personajul este marcat constant de tracul de a nu-și dezvălui cumva impostura, el nu-și poate sufoca finalmente adevăratul sine. Și mai ales atunci când dorește să pară altceva decât este, printre faliile dintre aparență și esență se strecoară autodemascator câte o mostră de adevăr interior... „monstră” (sic!), încât provoacă un comic devastator de care doar persoana parazitată nu-și dă seama. Iar manifestările acesteia au constant un suport psiholingvistic, așa precum



10. Cristian Stamatoiu, *Caragialumea – matrice și prefigurare...*, ed. cit., pp. 260-261.

11. V. cap. „«O societate fără moral și fără prințip» în drumul ei vesel spre apocaliptic”, în: Cristian Stamatoiu, „*Lanțul slăbiciunilor*” *comunicaționale*, ed. cit., pp. 104-114.

12. *Ibidem*, p. 196.

arătam și într-o lucrare anterioară¹³: „Exemplul clasic al acestei patologii comunicaționale îl constituie în Caragialume tirada lui Cațavencu care se demască «pre limba lui» printr-un anacolut și o ezitare de a continua frazarea: «vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani, unde sunt cel d-întâi... între fruntașii politici !»“ (I.L.C., OSP, II, 9 / s.n.).

Fără să vrea, „amicul Nae“ recunoaște public o realitate altfel bine disimulată, și anume, pe aceea a nespusei sale nimicnicii. Iar descendenții lui s-au ilustrat peste veac prin aserțiuni care își pot oricând depăși modelul: „Cine se va dovedi că a avut un angajament cu Securitatea va fi dat afară, în frunte cu mine“ și „*Toți am fost puțin securiști*“¹⁴; „Domnul Ion Cristoiu a spus despre mine că *sunt corupt încă de pe vremea când nu eram*“¹⁵; „REPORTER: Credeți că sunt prea mulți ofițeri de informații în România? / M.G.: *Nu știm căți suntem, în primul rând*“¹⁶ (s.n.).

Evoluția tehnologiei în general și a celei a comunicațiilor, în special, nu a atenuat defel traseele perverse ale autodemascării produse de incongruența gândirii, ba dimpotrivă, le-a făcut doar să fie diseminate instantaneu și la o scară tot mai largă, precum: „Eram la partid numai câini bolnavi“¹⁷ (s.n.).

2. Și totuși textul...

Lectura până la ultima consecință scenică a textului dramatic are un statut unic. Perceput prin intermediul obiectul cultural al cărții imprimate sau electronice, el este



13. *Ibidem*, pp. 238-238.

14. Dan Voiculescu și, respectiv, Ion Diaconescu, în: Radu Paraschivescu, *Cum gândesc politicienii (cum, gândesc politicienii?!). Catalog de perle*, București, Humanitas, 2018, p. 179.

15. Viorel Hrebenciuc, în: *ibidem*, p. 182.

16. Mircea Geoană, în: *ibidem*, p. 187. *Nota bene*. Pentru că acest studiu vizează fenomene psihosociale, iar nu persoane, s-a considerat oportun de a se abrevia numele respondentului, deși autorul cărții îi utilizase numele în clar. Oricum, dacă există intenția cititorului de a identifica emitentul, operația este posibilă prin accesarea referințelor bibliografice de subsol.

17. Corneliu Vadim Tudor, în: *ibidem*, p. 213.

încărcat cu o literaritate potențială, transformabilă în semn scenic în măsura în care face parte din categoria creațiilor etern... contemporane.

În cazul intrării receptorului în rezonanță cu textul literar, se activează invariabil starea de *catharsis*. Chiar dacă o astfel de trăire privilegiată își este mereu constantă, căile prin care genurile literare pot să o producă sunt diferite. Dacă lirica mizează pe o identificare a conștiinței receptoare cu egoul hipertrofiat și ultrasensibil al poetului, epicul propune din punctul de vedere al unei persoane a treia (mai mult sau mai puțin obiective) situații în care să ne putem substitui ca martor sau chiar ca personaj, pentru ca textul dramatic să dezvolte virtuțile dialogului ce evocă relații și dezbate probleme existențiale. Însă o astfel de *lectură* nu va putea fructifica deplin mesajul textului dramatic doar dacă este „spatializată”¹⁸ pe scena imaginarului, pentru ca, la rândul ei, aceasta să fie transpusă pe... *scândura scenei*.

2.1. „Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe...”¹⁹

Lectura volumizatoare în cazul comedilogiei lui Caragiale trebuie să țină seamă în aceeași măsură de portretul-robot al *incipitului* și al *finis-ului*. Iar, din perspectiva comediilor, se profilează trei protocoale de activare a *incipitului*; ele sunt prezente încă din *O noapte furtunoasă* (I, 1-4), pentru a deveni evidente ca mărci ale stilului Caragiale, pe măsură ce i s-a conturat comedilogia (cu o infiltrare evidentă a lor chiar și în tragedia *Năpasta!*).

Mai întâi, firul dramatic debutează prin strecurarea auctorială insesizabilă în intimitatea personajelor care își vor continua netulburate logica existenței și a dialogului. Iar spectatorul va trebui să reconstituie mental evenimentele de până la momentul parcurgerii unui *text*²⁰, de cele mai multe



18. Cristian Stamatoiu, „Lanțul slăbiciunilor” *comunicaționale...*, ed. cit., pp. 10-11.

19. Mihai Eminescu, „Glossă”, în: *Poezii*, ediție adnotată de Cătălin Cioabă, București, Humanitas, pp. 388-389.

20. Maria Vodă Căpușan, *Caragiale?*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, pp. 129-166.

ori jurnalistic, având un titlu sforăitor și pretinzând monopolul adevărului absolut (fie el și contrazis flagrant de realitate). Prezența invariabilă a unui astfel de moment fondator se explică prin religiozitatea față de litera scrisă a unor semidocti gata să divinizeze ceea ce de fapt nu înțeleg și nu stăpânesc.

Numai că obiectul admirației este, la rândul său, viciat și viciant, de vreme ce gazetele sunt cele care vehiculează mai întâi și mai întâi inexactități ce vor fi apoi amplificate în urma unor descifrări delirante. Dar această negare a negației nu conduce și la o anihilare a termenilor deficitari, ci, dimpotrivă, la însumarea lor cu efecte mistificatoare. Și nimic nu va putea împiedica enunțarea acestor aberații cu înfatuire de orator inițiat în secretele vieții politice, de fapt un hermeneut fantasmagoric de serviciu. Deși constituie o surpriză, adeziunea celorlalte personaje la astfel de derapaje logice va demonstra „frățietatea” lor într-un nimic, ba chiar recunoașterea unui ascendent moral al „cetitorului” asupra receptorului ce așteaptă să fie astfel luminat.

Și tot cu caracter emblematic, *incipitul* mai evidențiază și opoziția între niște pretenții intelectualiste și o lipsă structurală de cultură, dar și de caracter. Impostura conștientă, sau nu, este însă întotdeauna vinovată în Caragialume. Iar aceasta, pentru că în urma ei au fost obținute și tind a fi păstrate (în pofida oricărei invalidări venite dinspre realitate) o serie de privilegii. Așa cum se poate întâmpla numai într-o lume de oricând și de oriunde a *selecției negative*.

În ceea ce privește *finis-ul*, acesta este marcat de *itemii înfrățirii* și apoi ai *continuării conflictului dincolo de cortina finală* sub forma unei *spirale descendente*. Și, cum ofensiva selecției negative pare de neoprit, se prefigurează virtual – dar cât se poate de amenințător – transformarea spiralei într-un picaj tot mai accelerat spre o inevitabilă dezagregare socială.

Ființe cu personalitate compilată, personajele lui Caragiale, după ce s-au confruntat cu fervoare aproape criminală, se vor recunoaște festiv ca fiind înfrățite. Mânate de gregaritate, ele se vor înfrăți prin investirea meschinăriilor înconjurătoare cu aura unei feerii a unității provizorii. Desigur, vor urma alte pacturi și alte conflicte în care tipologiile/măștile

pot trece cu ușurință de la o tabără la alta și, tocmai de aceea, încheierea fiecărui ciclu al prăbușirii generale trebuie sărbătorit. Revenirea la momentul zero al reafirmării tuturor posibilităților de evoluție induce o stare de surescitare, pentru că acum fiecare se simte foarte aproape de esența sa vidă. Iar, în plus, fiecare intuiește posibilitatea propriei reinventări, chiar dacă „pe vechile dureri“ și cu un rezultat accelerat catastrofic. Elanul celebrator nu va ascunde nicio bucurie autentică, el fiind doar o expresie dezarticulată a unei unități genetice inconștiente. „Frățietatea“ caragialiană devine astfel sinonimă cu înhăitarea²¹.

Numai că, în Caragialume, cortina de final nu marchează și încheierea conflictului care este investit *avant la lettre* cu condiția modernă de operă cu final deschis – *opera aperta*.

2.2. Coordonate ale etimologiilor populare și nu numai ale lor

Pe un astfel de traseu, va avea loc transpunerea dinspre limbaj înspre comportamentul scenic, desigur, dacă toții indicii lingvistici au fost corect identificați, pentru a fi mai apoi integrați într-o viziune artistică proprie. Această oportunitate este însă deseori ratată azi în cazul lui Caragiale (dar și al lui Alecsandri, Mușatescu, Mazilu sau Băieșu...) din două cauze. Una are caracter global și ține de tendința de a se reduce relevanța textului în favoarea teatrului-imagine, mai ales atunci când este vorba de o montare strident postmodernă; cealaltă decurge din realitățile noastre marcate de scăderea drastică a culturii francofone și a celei clasice în genere, atât la nivelul spectatorilor, cât și la cel al oamenilor de teatru, cu toții subjugăți progresiv de voga anglicistă²².

De ce ar avea însă vreo semnificație un astfel de proces sociocultural? Pentru că dramaturgii realiști dintre 1880-1947 vizau „saturizarea imposturii acelor parveniți și nou îmbogățiți



21. Cristian Stamatiou, *Caragialumea – matrice și prefigurare...*, ed. cit., pp. 41-42.

22. Idem, „Preliminarii exacte pentru orice opinie fie ea despre teatrul românesc de azi“, Dosar-anchetă „Teatrul românesc, azi“, revista *Vatra*, 1/2 2020, pp. 73-77.

ridicați de valul tulburărilor sociale, așa cum fusese atunci cazul Revoluției pașoptiste²³. Pentru a mima elitismul, în urma căruia să-și aroge fără drept importante dignități, aceștia pretindeau în primul rând că stăpâneau limba franceză, ca și cum și-ar fi făcut studiile (ca și inexistente) în acea limbă, poate chiar la Paris. Dar [...] tocmai această prezumție îi va demasca în fața unui public, pe atunci dedicat în cel mai înalt grad francofoniei. Foarte sensibil, acel public sancționa prin cascade de râs etimologiile populare ale «omului recent»²⁴... de atunci! Ținta ironiilor nu o constituiau deloc francofonii veritabili – fie ei și cosmopoliți –, cât penibilia «*francoafoni*» ce produceau serii de situații generatoare ale unui imens umor involuntar²⁵, de vreme ce ei nu stăpâneau nici măcar limba lor maternă.

Iar, pentru a suplini clivajul (a)cultural contemporan marcat la noi de erodarea francofoniei în favoarea unui anglicism la fel de găunos, ne vom axa pe elucidarea *etimologiilor populare* provenite majoritar la Caragiale tocmai din limba soră. Desigur, ele se completează cu alte modalități de limbaj și stil²⁶, cu care se împletesc mai departe în comicul onomastic, de situație și de caracter(e). Numai că, dintre toate mijloacele de punere în pagină a satirei, *etimologiile populare* sunt cele mai relevante pentru dezvăluirea desenului ascuns în psihologia abisală a personajelor din comediile lui Caragiale.

Termeni precum *etimologie populară* sau *falsă etimologie*, aflați în conjuncție cu acela de *atracție paronimică*, ar putea fi considerați poate prea pretențioși pentru uzul curent, sau



23. *Mutatis mutandis*, astăzi situația este structural de fapt aceeași, numai că „rivoluția” este aceea de la 1989, iar limba maimuțărită este engleza – n.n.

24. H.-R. Patapievici, *Omul recent*, București, Editura Humanitas, 2002, pp. 108-132.

25. Cristian Stamatoiu, *Etimologii populare „francoafone” în dramaturgia românească / Des fausses étymologies «franco-aphones» dans la dramaturgie roumaine*, Iași, Editura Artes, 2015, pp. 14-15.

26. V. Cristian Stamatoiu, „Lanțul slăbiciunilor” comunicative..., cap. 4: „Mesajul «scris adânc» și figurile mentalului «rău bolnav»”, ed. cit., pp. 60-240.

chiar un apanaj al lingviștilor și stiliștilor, dacă nu ar denumi fenomene acute ale limbajului cotidian.

Și tocmai pentru a se evita digresiunile filologice, vom concentra pe cât posibil definirea și exemplificarea *etimologiei populare* ce va fi utilizată ca *reper lingvistico-stilistic unic* în ordonarea Repertoarului nostru. Menționarea altor abateri de limbaj nu este exclusă, însă ea se va activa doar dacă ele vor fi tangente la etimologiile populare.

Ceea ce ne interesează mai întâi este să identificăm mediul, de fapt in-cultural, în care aceste fenomene survin. Adică acela al impostorilor „cu un grad înalt de ignoranță”²⁷ care – odată cocoțați prin selecția negativă a valorilor într-o demnitate nemeritată – vor încerca să dea de înțeles că ar avea o vastă cultură ce ar presupune și cunoașterea unei limbi străine la modă. În disperare de cauză, dar cu multă degajare și autosuficiență, ei vor folosi radicalisme, barbarisme și neologisme, toate achiziționate empiric, din zbor și după ureche. Lipsită de cultură, o astfel de psihologie va încerca în mod natural să-și *explicitizeze* termenul străin și necunoscut printr-o apropiere forțată de un element cunoscut empiric în cotidian.

În acest sens, literatura de specialitate face apel la exemple de etimologii populare, precum cele analizate de:

– Al. Graur²⁸:

„car *funegru*“ (formă la care s-a ajuns din cauză că vorbitorul nu cunoaște termenul de origine franceză „funèbre” și atunci apropie neologismul de culoarea „neagră”, specifică oricărui car mortuar);

„*cumparativă*“ (în loc de „cooperativă”, pentru că de acolo își făcea săteanul cumpărăturile);

„*Câine Creț*“, localitatea Königgrätz, astăzi Hradek Králové din Cehia, unde au avut loc lupte grele în 1866 între Prusia și Imperiul Austriac, în a cărei armată erau înrolați cu forța și mulți români transilvăneni;

„*fraier*“, de la „Freie Herr“ (germ.), logodnic și domn liber



27. Vasile Arvinte, *Normele limbii literare în opera lui I. L. Caragiale*, Iași, Ed. Demiurg, 2007, p. 375.

28. Al. Graur, în: cap. „Etimologia populară”, în *Lingvistica pentru toți*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 146.

încă să cheltuiască și, deci, să fie ușor de păcălit de către niște „șmecheri“ (cuvânt ce ne provine tot din germană, inițial „schmeker“ desemnând o persoană cu... gust rafinat!). *Nota bene*: Această din urmă formă apare și în proza satirică a lui Caragiale, care îl menționează pe „statisticul american Bob Schmecker“ (*Statistică*, 1893), parodiindu-i pe acei jurnaliști care vehiculează cele mai mari gogomănii dacă citează un specialist american real sau închipuit. Astăzi, formula consacrată în e-media a devenit: „un cercetător american (englez; francez; rus; chinez; indian etc...) a descoperit că...“, la fel de viabilă fiind și aceea cu: „un grup de cercetători...“, după care poate urma orice ciudățenie sau chiar un *fake-news*.

– Theodor Hristea²⁹:

„brusculadă“ în loc de „busculadă“, pentru că vorbitorul apropie fals noțiunea de aceea de „brusc“;

„prune depilate“ apărerea pe o etichetă de compot de prune fără coajă, pentru că producătorul nostru a ignorat faptul că termenul francez „dépiler“ se referă la înlăturarea pilozităților și că doar „peler“ se referă la acțiunea de curățare a fructelor/legumelor de coajă.

– Ariton Vraciu³⁰:

„aerogant“ pentru „arogant“, pentru că un astfel de individ „își dă aere“;

„incuibație“ pentru „incubație“, prin referire la familia de cuvinte „cuib“;

„nevrologie“ pentru „neurologie“, substituție care presupune o filieră populară preluată chiar și de Caragiale, care utilizează termenul de „nevricos“ (*Bubico*);

„stomacologie“ pentru „stomatologie“, de vreme ce se presupune că gura este în directă legătură cu stomacul.

La acestea, se pot adăuga și cele analizate de noi, însă pe larg, în: „*Lanțul slăbiciunilor*“ *comunicaționale în lumea lui Caragiale și în cea de azi*³¹; iar dintre acestea spicuim: *desemn* =



29. Theodor Hristea (coordonator), *Probleme de etimologie. Studii, articole, note*, București, Editura Științifică, 1968, p. 105.

30. Ariton Vraciu, *Lingvistică generală și comparată*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 105.

31. Cristian Stamatoiu, „*Lanțul slăbiciunilor*“ *comunicaționale...*, ed.

desen, *basculată* = basculantă, lichid *antiger* = antigel, *lipsus* = lapsus, lovitură de *Cornel* = corner, funcționari *forfotari* = forfetari, *îl chinuie fiara* = suferă cu fierea (pentru „criză biliară“), *pedepsie* = epilepsie, *floriazis* = psoriazis, *tamburel* = taburet, *tunat/ă* = cu un tunning trăznit... etc., etc...

Numai că astăzi s-a ajuns să avem și un semidocism... poliglot, de vreme ce unii vorbitori nu își mai explicitează termenii de origine franceză în românește, ci în inevitabila „ingleză“ (!). Astfel: „*Auchan* a ajuns [oșan], ca și cum s-ar pronunța foarte britanic: «ocean»; *Carrefour* este apropiat de termenul englezesc «*atent*», fiind pronunțat asemenea lui «*careful*»; iar numele rețelei de telefonie mobilă din Franța, *Orange*, este pronunțat după o fonetică la fel de englezită ce trimite la o portocală³²... Iar procedeul nu este cu nimic mai „ielitist“, decât acela semnalat de Marin Sorescu în limbajul sătenilor de la el din Bulzești, în al căror limbaj apărea termenul „potricală“,³³ pentru desemnarea unui burghiu cu braț asimetric învârtit manual excentric; și tot din aceeași regiune provine o denumire pentru un agregat de găurit mult mai eficient, o „bormașină“ denumită însă popular „boiermașină“³⁴ (deoarece acela care își permitea să o achiziționeze nu se mai chinuia atâta cu efortul fizic, devenind un adevărat „boier“ la muncă).

Se poate menționa aici și utilizarea intenționată a *etimologiilor populare* / *atracțiilor paronimice* de către câțiva fini umoriști porniți într-o serioasă epopee de satirizare a imposturii, precum Cornel Udrea, prin *Obiceiuri de nuntă la cangurii șchiopi*³⁵ sau Bogdan Ulmu, prin *Dicționar nesperios de personaje serioase*³⁶. În mod indirect, ei atacau astfel subversiv noul semidocism provocat de dogma stalinistă a industrializării



cit., pp. 114-134.

32. *Ibidem*, p. 112.

33. Marin Sorescu, în poemul „Nea Florea“, din vol.: *La liliaci I*, București, Cartea Românească, 1986, p. 7.

34. Dorin N. Uritescu, *Contradicții în exprimare*, București, Editura SAIS, 2009, p. 153.

35. V. Cornel Udrea, *Obiceiuri de nuntă la cangurii șchiopi*, ed. a IV-a, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2010.

36. V. Bogdan Ulmu, *Dicționar nesperios de personaje serioase*, Iași, Editura Opera Magna, 2004.

forțate. Aceasta condusesese la ruperea țărânimii de folclor, de pământ și de instinctul comunicării cu natura și, în același timp, la transformarea sa într-o clasă muncitoare debusolată, deci ușor controlabilă prin ideologie, penurie și delațiune. A apărut, în consecință, o clasă de neadaptați gata să mimeze, și tot după ureche, modelele citadine de succes oferite de această dată de o societate comunistoidă. În plus, universul fost mic-burghez era astfel neutralizat printr-o agresiune programată a mitocăniei, așa cum este ea înfățișată în romanul/dramatizarea *Dimineața pierdută* de Gabriela Adameșteanu. Și, nu întâmplător, orizonturile degenerării induse atunci „la orașe și sate” vor constitui linii de forță pentru romanele lui Marin Preda sau Augustin Buzura.

În ciuda cenzurii, acest fenomen de inginerie socială a fost satirizat tocmai prin intermediul speculării comice a greșelilor de limbă. Paleta expresivă a fost foarte largă, mergând de la simple scheciuri precum *Snobul* (de Alexandru Andy, cu Toma Caragiu), prin scenariul TV *Tanța și Costel/Iubirea e un lucru foarte mare* de Ion Băieșu (serial interpretat între 1967-1973 de Coca Andronescu și Octavian Cotescu), comedia *Preșul* sau romanul *Balanța* (cu versiune filmică în 1992), până la capodoperele dramatice ale lui Teodor Mazilu: *Proștii sub clar de lună* (1963), *Acești nebuni fățarnici* (1971), *Mobilă și durere* (1980)...

Figurile de limbaj în „Caragialume”, țara figurilor lui Caragiale

Universul abaterilor de limbaj cu caracter de literaritate comică se bazează la I. L. Caragiale în special pe cultivarea etimologiilor populare care conlucrează stilistic cu paronimele (cu care se interferează), antonimele, omonimele, sinonimele și anacolutul³⁷. Și sunt de notorietate câteva analize efectuate de-a lungul timpului în acest domeniu, cum ar fi studiile lui G. Ibrăileanu³⁸ asupra deciptării înțelesului numelor



37. Cf. Cristian Stamatoiu, „Lanțul slăbiciunilor” comunicabile..., ed. cit., pp. 60-254.

38. Garabet Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *Opere*, vol. III, București, Editura Minerva, 1976, pp. 246-258.

personajelor din *O scrisoare pierdută* și cel al lui Iorgu Iordan³⁹ referitor la limbajul în general al personajelor caragialiene.

Dar tema a mai fost abordată și în zilele noastre de către Theodor Hristea⁴⁰, care observă că „polițaiul“ Pristanda nu stăpânește termenul neologic „remunerație“ („*rémunération*“, fr.) pe care și-l explicitează prin faptul că, atunci când se ducea la ghișeu să-și încaseze salariul, *mai număra încă o dată banii* pentru ca nu cumva casierul să se fi înșelat sau să-l fi înșelat intenționat la *numărătoare*! De asemenea, se abordează „lăcrămația“ în contextul în care Nae Ipingescu, Ipistatul, e de părere că: „dacă Jupânul și Chiriace l-ar fi prins totuși pe «bagabont» și «l-ar fi umflat», «să fi poftit (posibila victimă Rică Venturiano – n.n.) la mine la *despărțire* cu *lăcrămație*», că îi «împlineam eu cât îi mai lipsea». Adică «onorabilul» afirmă nonșalant că, dacă cetățeanul agresat s-ar fi adresat autorităților cu o reclamație/plângere (de aici «*lăcrămația*»)... către *circumscripția* de poliție ce ar fi trebuit să ancheteze și să *despartă* părțile (de aici termenul de «despărțire» în loc de arhaismul «despărțământ», adică de „secție“), atunci *organul* statului – aflat în complicitate cu reclamatul – l-ar fi bătut în completare pe reclamant în chiar sediul poliției“⁴¹, ceea ce ar fi implicat de asemenea niște lacrimi. În aceeași cheie polițistă, este abordat și Pampon, care este supus unui „intrigatoriu“, ceea ce dezvăluie că procesele verbale ale poliției erau astfel manipulate, încât rezultatul lor să fie conform cu interesul autorității discreționare.

Dar cea mai vastă analiză a limbajului stilistic al lui Caragiale îi aparține lui Vasile Arvinte și este desfășurată în cadrul unei lucrări remarcabile⁴², în care însă etimologiile populare



39. Iorgu Iordan, *Limba „eroilor“ lui Caragiale*, ediția a II-a, București, Societatea de științe istorice și filologice, 1957.

40. Theodor Hristea, vezi: cap. „Paronimia și atracția paronimică în limba română (cu specială referire la opera lui I. L. Caragiale)“, în rev.: *Limbă și literatură*, București, 1978, nr. 1, pp. 22-23.

41. Cristian Stamatoiu, „*Lanțul slăbiciunilor*“ *comunicaționale...*, ed. cit., p. 93.

42. Este vorba de antemenționata lucrare, *Normele limbii literare în*

au fost însă ocultate din punctul de vedere al expresivității. Astfel, multe dintre ele sunt mai curând arondate unor categorii ad-hoc precum: „semantism special; calambururi; stâlcituri; deraieri lexicale”⁴³. Se remarcă totuși sublinierea etimologiilor populare „lege de murături” (I.L.C., *CLFR*, 1) și „strada lui Marc Aoleriu” (I.L.C., *ONF*, I, 1)⁴⁴. Prima se bazează pe o confuzie cu substrat culinar a Conului Leonida, ceea ce-l apropie de același tip explicitări ale „fratelui” Ipingescu (ONF, *idem supra*), care apropia problema alegerilor („sufragiu”) de cea a mâncării servite exclusiv „poporului suveran” de un chelner („sufragiu”); în ceea ce privește absenteismul de la vot („manquer le vote”, fr.→ barbarismul lui Venturiano „a manca”), Ipingescu îl va transla, spre incultura lui și a lui Dumitrache, prin românescul „a mânca”!

În aceeași tradiție a traducerii termenilor sociopolitici prin gastronomie, Leonida echivalează „legea moratoriului datoriiilor” cu „legea de murături”! Aici am putea adăuga și conotația populară a termenului „murătură”, adică aceea de „persoană acră”, asimilabilă cu finanțistii de care ar fi depins o asemenea lege. În ceea ce privește „strada lui Marc Aoleriu”, Ipistatul și același Jupân Dumitrache interpretează prin incultura lor plenară numele împăratului roman Marc Aurelius cu care primăria botezase o stradă totuși de mahala! Și nu este vorba aici de „mahalaua sufletească” identificată de Garabet Ibrăileanu⁴⁵, ci chiar de mahalaua Bucureștiului. Deformarea dinspre Aureliu(s) → „Aoleriu” se conectează aici cu ideea de bătaie administrată până la „aoleu!” „bagabontului” care îndrăznise să-i urmărească pe Dumitrache și pe „cucoane” de la Grădina „Junion” până în apropierea locuinței lor de lângă „maidanul lui Bursuc”. Deși acest toponim de mult înghițit de metropola dâmbovițeană pare a fi doar un element de fundal, relevanța sa este nebănuț de mare, deoarece marchează faptul că locuitorii de acolo erau printre



opera lui I. L. Caragiale..., ed cit.

43. *Ibidem*, pp. 365-374.

44. *Ibidem*, p. 375.

45. Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, București, Editura Litera, 1976, pp. 181-212.

ultimii mitocani veniți la oraș, dincolo de acareturile lor întinzându-se... Bărganul.

Un alt element neanalizat până acum este și faptul că personajele vorbesc despre „*strada lui Marc Aoleriu*” (s.n.), ca și cum ar fi vorba despre vreun „comersant” și mare „apropitar” de imobile, până acolo încât ajunsesse pe vremuri imemoriale să cumpere o stradă întreagă ce se intersecta „la răscruce” cu alta ce avea o sonoritatea feminină după ei: „Catilina” (!!!), care trebuie că venea neapărat de la vreo... Cătălină!

Dacă tot acest eșafodaj teoretic ar putea părea intelectualist, ținem să subliniem că, azi, în plină *selecție negativă a valorilor*, etimologiile populare în exces demască iarăși din plin imposturile. Este vorba și aici de „o trădare”, așa cum spunea Brânzovenescu⁴⁶, dar numai „să o știm și noi”, pentru că „iubim trădarea” (ca mijloc lingvistic de artă), dar „urâm pe trădător” (I.L.C., OSP, I, 6).

Și, pentru a evidenția în ordine cronologică cele mai flagrante astfel de exemple, vom fora în straturile acelei istorii în care s-a pus în mod oficial ca temelie valorică impostura (!).

Pentru a porni doar de la o primă „eră a ticăloșilor” – cum ar fi spus Marin Preda – putem observa că: „În anii 1950, Lica Gheorghiu, fiica supraponderală a dictatorului Gheorghe Gheorghiu-Dej avea veleități artistice, așa că «tăticul» a încurajat renașterea filmului românesc postbelic, cu condiția ca fiica sa să apară pentru că era *talentată*. Ordinul de partid și de stat a fost executat întocmai, așa că ea a fost distribuită totuși cu mare greutate (pentru a nu distruge total filmul respectiv!). Ca o ironie adresată acestui moft dictatorial, folclorul citadin a creat cu acea ocazie o ironie bazată pe etimologia populară «tare-n tată» – «talentată»”⁴⁷.

Apoi, a devenit de notorietate, până la a ajunge chiar o glumă subversivă, faptul că însuși „Toașu” utiliza etimologii populare în discursurile sale kilometrice. Iar aceasta, fără ca nimeni să aibă curajul de a-l corecta, desigur, dacă în jurul său s-ar fi aflat cineva cu expertiză gramaticală. Fiind



46. Cristian Stamatoiu, „*Lanțul slăbiciunilor*” *comunicaționale...*, ed. cit., p. 95.

47. *Ibidem*, nota de subsol nr. 43, p. 84.

nevoit să utilizeze termeni *intelectualiști* precum „exclus“ sau „Europa“, el utiliza explicitări legate de forma scurtă și orală a verbului „a fi“ la persoana a treia singular, obținând formele aberante: „Ie-xclus“ și „Ie-Uropa“.

Însă nici *capitalismul de cumetrie* de după 1989 nu a făcut decât să reinstituie o nouă eră agramată. Astfel, cu ocazia primului interviu al unui președinte postceaușist la CNN, acesta a încercat familiarizarea publicului anglofon cu ideea că românii sunt totuși descendenții romanizați ai dacilor, la rândul lor coborâtori din traci. Numai că propoziția-cheie, oricum eliptică și dezacordată, a sunat finalmente: „We are the ducks come from the trucks“⁴⁸, ceea ce a nedumerit și mai tare acel public occidental cu cultură aproximativă, pentru că lăsa să se înțeleagă că românii ar fi *rațe descărcate din camioane!!!*... Iar peste decenii situația nu era de loc mai bună, de vreme ce tot în S.U.A. (dar la sediul O.N.U.) etimologiile populare ne-au pus iarăși în încurcătură.

Dar, până atunci, au apărut pe teren băștinaș etimologiile populare produse de un alt președinte, fost „marinel/marinal/mariner“ (I.L.C., *D-l Goe*), pe un substrat psiholingvistic de natură sexistă, precum „*Sulina channel*“⁴⁹ (pentru „Canalul Sulina“) sau „geniclolog“ (în loc de „ginecolog“); de fiica mezină a celui dintâi, cea plină de „*succesuri*“⁵⁰ care era de părere că prim-ministrul de serviciu al tatălului „editează“ cu ușurință atunci când vorbește... corect, dar nu așa cum a fost cazul cu „aviara grippa“⁵¹ sau cu o altă zicere a sa care extrăgea din subconștient și demasca teama respectivului



48. <http://gzoltan.wordpress.com/2010/10/16/sa-radem-de-gafele-politicienilor-si-poreclele-lor>, la 16. 10.2010.

49. Ceea ce ar fi trebuit să fie în intenția lui Traian Băsescu pronunția toponimului: „Canalul Sulina“ – n.n.

50. <http://www.antena3.ro/life-show/fun/udrea-si-elena-basescu-au-avut-acelasi-pro-fesor-de-gramatica-succesuri-recidiveaza-123095.html>, la 16 aprilie 2012.

51. Ceea ce ar fi trebuit să fie în intenția lui Emil Boc: „Gripa aviara“. De remarcat că printr-un alt decupaj expresia conține și numele lui „Agrippa“ ce ar apărea la joncțiunea celor două cuvinte componente: „Aviar-a-grippa“ (n.n. cu s.n.).

de vreun „rechizitoriu“, de vreme ce utiliza acest termen în locul aceluia de „recuzită“: „La spectacol au fost stegulețe și baloane, așa că pot spune că am avut un *rechizitoriu* (s.n.) pe măsură.“⁵²

Însă etimologiile populare au făcut ravagii în epocă și prin alte sfere politice. Iar, pentru că tot era la modă ecologismul, un adept al acestuia, care vorbea despre *poluare*, era de părere că „România are grave probleme de *poluție*, mai ales Bucureștiul“⁵³, *capitală* dâmbovițeană încondeiată de Caragiale a fi un „Tâmpitopole“ al... „*capitaliștilor*“⁵⁴ (s.n.)! Iar acolo, „primarul care este“ a devenit sub ochii noștri celebru datorită unor de „perle“ lingvistice, precum: „goagă“, „almanahe“, „vangeli-oane“, dintre care se remarcă totuși „Nu poți să conduci organizația de București decât dacă poți și dacă ești bun, că altfel te *ejaculează*. Te *ejaculează*...“⁵⁵ (s.n.).

Dar aceste fapte de limbaj și gândire înnodate au tins să se generalizeze în timpul acelei prime... *prim-minstrese* supranumită în pamfletele TV „Starea nației“ în 2019, drept „Sfânta Agramata“ sau „Tuta Nostra“, desigur, din jenă pentru a nu se recurge la denumirea ce apărea în cazul unui „web search“ viral în epocă⁵⁶. Iar o asemenea „perso-nulitate“⁵⁷ nu putea atrage în jurul ei și, mai ales în succesiunea ei, decât nonvalori rezonante. Și aceasta, de vreme ce – prin autodemascatoare acte freudiene *de comunicare ratată* – ea era de părere că: „vom reduce



52. Emil Boc, în: Radu Paraschivescu, *Cum gândesc politicienii...*, ed. cit., p. 159.

53. <http://www.ziare.com/politica/campanie/declaratiile-haioase-ale-politicienilor-in-2008571736>, la 22. 02.2008.

54. Confuzie celebră a lui Cațavencu care, referindu-se la bucureșteni, susținea în discursul său electoral din *O scrisoare pierdută* (III, 5) că „nu voi să recunosc epitropia bucureștenilor, a capitaliștilor, asupra noastră“.

55. http://www.realitatea.net/vanghelie-daca-nu-esti-bun-psd-bucurestite-ejaculeaza-aaa-te-ejecteaza_848119.html#ixzz2A8v4H4LC, la 27.06.2011.

56. Vezi „Proasta României“: <https://www.capital.ro/dancila-umilita-crunt-oprisan-catre-lia-olgu-ta-vasilescu-cauta-pe-google-proasta-romaniei.html>, la 15.12.2019.

57. Cristian Stamatoiu, „*Lanțul slăbiciunilor*“ *comunicaționale...*, ed. cit., p. 57.

democrația“ (în loc de „birocrăția“) în... „orașul universal“ (în loc de „universitar“)⁵⁸ etc... Așa că delirul devenise plinar și cotidian, oferind în scurt timp material pentru cărți întregi, cum este și aceea prin care scriitorul Radu Paraschivescu își încorporează opera de *pescar de „perle“* lingvistice. După ce editase la Humanitas, printre altele, mai multe titluri sugestive pentru tema noastră, autorul ne-a oferit în 2018 o culegere intitulată chiar cu un dezacord antologic al respectivei „duamne“: „*Orice om îi este teamă*“⁵⁹ (de o plângere penală – n.n.).

Și, după ce am analizat derapajul *franco-afon* drept mijloc al comicului de limbaj la Caragiale, vom trece în revistă și câteva etimologii populare corespondente din perioada denumită de autorul de mai sus „*Un partid, doi ani și trei premieri*“⁶⁰.

Imediat după ce masacrare de la tribuna O.N.U. un discurs silabisit penibil în limba engleză: „...delegata țării, ministresă în funcție și fostă primăriță a Băniei s-a lăudat că va ține a doua zi un discurs în cadrul Organizației Internaționale a Francofoniei... în franceză, o limbă pe care lăsa să se creadă că o stăpânește foarte bine“⁶¹, de vreme ce absolvise o facultate din susnumita urbe cu specializarea *franceză* (!). Dar, după ce se începe în stilul «furculision» al coanei Chirița cu «l'organisation de cette Session de la Commission sur la condition des femmes...», se abordează în același stil problematica inserției femeii pe piața liberă a muncii. Numai că, în loc de «l'augmentation de la préparation de femmes sur le marché du travail» [«creșterea pregătirii femeilor pe piața muncii» – fr., deși ar fi trebuit să se spună «pentru piața muncii»], s-a pronunțat ceva aberant“. Așa cum se percepe din înregistrare⁶², pe lângă dislocuirea substantivului masculin articulat „le marché“ (piața, fr.) cu un omonim gramatical feminin



58. <https://www.hotnews.ro/stiri-esential-22469238-viorica-ncil-reducem-democra-reducem-birocra.htm>, la 9.11.2021.

59. Vezi: Radu Paraschivescu, *Orice om îi este teamă. Un partid, doi ani și trei premieri*, București, Editura Humanitas, 2018.

60. *Ibidem*, vezi: subtitlu. Este vorba de perioada 2017-2019 – n.n.

61. Cristian Stamatoiu, „*Lanțul slăbiciunilor*“ comunicăionale..., ed. cit., p. 83, aici și urm.

62. *Discursul în franceză al Liei Olguța Vasilescu la Conferința*

„la marche“ (treaptă), a mai avut loc în discurs și înlocuirea substantivului „travail“ (muncă, fr.) cu... „tramvai“ (!), ceea a condus auditoriul de limbă franceză la concluzia că vorbitoarea milita pentru inserția femeii «pe treapta tramvaiului» (!!!). Iar de aici, până la tirada lui Cațavencu: „Vom aclama munca, traviu!“ (I.L.C., *OSP*, III, 5) nu e decât un pas, mai ales că „traviu“ nu este echivalent cu „muncă“, el aparținând limbajului medical, unde face referire la actul nașterii!

Și chiar dacă, la scurt timp, paradigma politică părea a se fi schimbat, o altă „ministresă“ s-a înscris în acest concurs de-a-ndoaselea. Pretinzând că vrea să apere elevii de contaminarea cu Covid, ea cerea ca „bănuțele“ să fie dotate cu ecrane de *pepsi-glas*⁶³, în loc de „plexiglas“ (!). Numai că, ascultând cu atenție menționata înregistrare din 12.08.2020, se poate sesiza că de fapt titulatura respectivă mai era și stâlcit pronunțată, după o sonoritate de extracție suburbană: „pepsi“ (!).

Așadar, panopia imposturilor demascate de etimologiile populare caragialiene este și astăzi cât se poate de prezentă, fapt ce pune, încă o dată, în evidență ineputizabila lor actualitate de natură structurală, iar nu ținând de coincidențe.

Acesta este și cazul cu alterarea temporalității din discursul confuz al lui Farfuridi, „avucatul“ (I.L.C., 1901, *Art. 214*) care ajunge să-și sprijine așa-zisa argumentare pe evenimente ale unei istorii ce se îndepărtează tot mai mult de prezent spre... viitor (!): „la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea și la 84 și 94, și ețetera, întru cât ne privește...“ – s.n. (I.L.C., *OSP*, II, 1). Și tot el este cel care, în tentativa de a părea un om politic de rigoare occidentală, reușește să anihileze însăși noțiunea de exactitudine prin exprimări precum: „Eu, la douăsprezece trecute fix...“; „între cinci și șase fix se-nchide telegraful...“ – s.n. (*ibidem.*, I, 6 și II, 2).



Organizației Internaționale a Francofoniei; video, în: <http://jurnalul.ro/stiri/observator/video-discursul-in-franceza-al-liei-olgu-ta-vasilescu-la-conferinta-organizatiei-internationale-a-francofoniei-738072.html>, la 15.03.2017.

63. <https://comentator.ro/politichia/311-video-ministrul-educatiei-monica-anisie-a-promis-dotarea-bancutelor-elevilor-cu-pepsi-glas>, la 23.08.2020 (an a cărui pronunțare mai fusese și americanizată de către menționata *prim-ministresă* sub forma: „douăzeci-douăzeci“, desigur, într-o tentativă ridicolă de a poza ca intelectuală cosmopolită – n.n.).

Deși o astfel de abordare satirică ar părea poate exagerată, iată că ea a fost și depășită între timp de *sinergia faptelor* cotidiene! Iar deseori „gazetele” noastre, acum preponderent... electronice, au surprins și diseminat astfel de „perle”. În șiragul acestora, se înscrie și încercarea unui președinte de partid ajuns iar în opoziție (după ani de guvernare mereu păguboasă pentru țară și invariabil mănoasă pentru cei aleși) de a imputa tocmai politicianismul succesorilor cu care s-au aliat apoi natural spre a reveni la guvernare, precum în *O scrisoare...* sau *Telegrame*. Așa că respectivul „politicastu” (I.L.C., *Istoria se repetă*) s-a grăbit să-și acuze oponenții, dar în fapt să se demaște, prin declarația: „Ce se întâmplă anul acesta este un precedent la anul trecut”⁶⁴. Însă, la scurt timp, pe când nominaliza un ministru al proaspetei coaliții pentru *portofoliul* de la Ministerul Apărării, el a utilizat etimologia populară „portofelul Apărării”, ce a condus spre următoarea analiză jurnalistică: „Din psihologie se știe că uneori subconștientul trădează anumite gânduri. Nu știm dacă greșeala n-a fost voluntară, dar ce știm sigur e că urmează o serie de achiziții militare fără niciun pic de transparență”⁶⁵.

*

Pe cale de consecință, după ce s-a evidențiat rolul etimologiilor populare în exprimarea comicului caragialian, dar și în demascarea dezastrului cultural contemporan, va trebui să se treacă în paginile proiectatului *Repertoar* la o explicitare cronologică a lor. Iar scopul demersului va consta din facilitarea translatării unui comic determinat psiholingvistic din spre text înspre o reprezentare scenică pe deplin acordată la esența personajelor din „Caragialume”.

◇

64. <https://adevarul.ro/news/politica/marcel-ciolacu-alesii-locali-psd-vor-vina-palatul-cotroceni-protesteze-1603cc95d5163ec-427175f1e6/index.html>, la 5.03.2021.

65. Marius Ghilezan, „Dîncu ia «portofelul apărării»”, în: <https://romanioliberal.ro/op-ed/opinii/dincu-ia-portofelul-apararii>, la 24.11.2021. *Nota bene*. De remarcat faptul că politica editorială a periodicului respectiv nu acceptă Reforma ortografică din 1990 privind transformarea „î”→„â”, dar și pe acela că autorul scrie numele unui minister cu inițială mică.

Însă *para-traducerea* noastră implică un sens subadiacent obișnuitei „volumizări”⁶⁶ la care este supus textul în cursul „lecturii” regizoral-artistice dinspre spațiul bidimensional al paginii spre cel tridimensional, specific scenei. Iar, în acest context, ni se impune o dimensiune metodologică inedită, introdusă prin replica personajului Mița (I.L.C., DC, I, 5), care i se destăinuie oftând lui Pampon: „La d-ta... nu poate fi ca la mine... La mine e o chestiune de *traducere*” (s.n.), adică de *trădare* în „amor”, ba chiar în „amoare” (*ibidem*, I, 6). Iar o astfel de glisadă confuzională evocă, fie și la modul comic, faptul că *traducerea* presupune și o doză (variabilă) de *mistificare*. Din această perspectivă *translațională*, viitoarea hermeneutică aplicată va trebui să-și asume faptul că orice *aducere* înspre scenă a textului presupune și o „trădare”⁶⁷ a lui, pe care noi vom încerca doar să o atenuăm prin termeni științifici. Dar nu vom viza nicidecum eliminarea sa, pentru că, dacă s-ar putea vreodată așa ceva, opera dramatică ar fi depozată de inefabilul ei multisemantic.

Astfel, prin acel ideal Repertoar, secretarii literari și regizorii, în special, își vor putea reactualiza perpetuu viziunea asupra comediilor lui Caragiale, pentru ca apoi actorii să o întrupeze credibil prin personaje pe care spectatorii să le poată aplauda (sau nu) în deplină cunoștință de cauză. Dar, dincolo de aceste aspecte de specialitate, lucrarea va trebui să se adreseze oricărui receptor al lui Caragiale, fie el elev/student, sau devenit deja profesor, filolog, sociolog, psiholog, filosof, antropolog al culturii, jurnalist, politolog și chiar politician ori diplomat. Cu toții fiind, desigur, „români, mai mult sau mai puțin onești” (Cațavencu, în: I.L.C., OSP, III, 14).



66. Cristian Stamatoiu, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral (O viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, Cluj-Napoca și București, Editurile Școala Ardeleană și Eikon, 2015, pp. 8-10.

67. Sorin Crișan, cap. „Seducția flagranței”, în: *Teatru și cunoaștere*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2008, pp. 127-168.

Bibliografie:

- ARVINTE, Vasile, *Normele limbii literare în opera lui I. L. Caragiale*, Iași, Editura Demiurg, 2007.
- CRÎȘAN, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008.
- GRAUR, Al., vezi: cap. „Etimologia populară“, în *Lingvistica...*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972.
- IBRĂILEANU, Garabet, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *Opere*, III, București, Editura Minerva, 1976, pp. 246-258.
- IBRĂILEANU, Garabet, *Spiritul critic în cultura românească*, București, Editura Litera, 1976.
- IORDAN, Iorgu, *Limba „eroilor“ lui Caragiale*, ediția a II-a, București, Societatea de științe istorice și filologice, 1957.
- HRISTEA, Theodor (coordonator), *Probleme de etimologie. Studii, articole, note*, București, Editura Științifică, 1968.
- HRISTEA, Theodor, „Paronimia și atracția paronimică în limba română (cu specială referire la opera lui I. L. Caragiale)“, în: *Limba și literatură*, 1978, nr. 1, pp. 22-23.
- MIHĂILESCU, Dan C., *I. L. Caragiale despre lume, artă și neamul românesc*, București, Editura Humanitas, 1994.
- PARASCHIVESCU, Radu, *Orice om îi este teamă. Un partid, doi ani și trei premieri*, București, Editura Humanitas, 2018.
- PATAPIEVICI, H.-R., *Omul recent*, București, Humanitas, 2002.
- STAMATOIU, Cristian, „Caragialumea“ – matrice și prefigurare, Târgu Mureș, Editura Universității de Teatru, 1993.
- STAMATOIU, Cristian, *Etimologii populare „francoafone“ în dramaturgia românească / Des fausses étymologies «franco-aphones» dans la dramaturgie roumaine*, Iași, Editura Artes, 2015.
- STAMATOIU, Cristian, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral (O viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, Cluj-Napoca și București, Editurile Școala Ardeleană și Eikon, 2015.
- STAMATOIU, Cristian, „Lanțul slăbiciunilor“ comunicative în lumea lui Caragiale și în cea de azi, București, Editura „Eikon“, 2017.
- STAMATOIU, Cristian, „Preliminarii exacte pentru orice opinie fie ea despre teatrul românesc de azi“, Dosar-anchetă „Teatrul românesc, azi“, revista *Vatra*, 1/2 2020, pp. 73-77.
- URITESCU, Dorin N., *Contradicții în exprimare*, București, Editura SAIS, 2009.

VODĂ CĂPUȘAN, Maria, *Caragiale?*, Cluj Napoca, Dacia, 2002.

VRACIU, Arion, *Lingvistică generală și comparată*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

Resurse web:

<http://gzoltan.wordpress.com/2010/10/16/sa-radem-de-gafele-politicienilor-si-poreclele-lor>.

<http://www.antena3.ro/life-show/fun/udrea-si-elena-basescu-au-avut-acelasi-pro-fesor-de-gramatica-succesuri-recidiveaza-123095.html>.

<http://www.ziare.com/politica/campanie/declaratiile-haioase-ale-politicienilor-in-2008571736>.

http://www.realitatea.net/vanghelie-daca-nu-esti-bun-psd-bucures-ti-te-ejaculeaza-aaa-te-ejecteaza_848119.html#ixzz2A8v4H4LC.

<https://www.capital.ro/dancila-umilita-crunt-oprisan-catre-lia-olgu-ta-vasilescu-cauta-pe-google-proasta-romaniei.html>.

<https://www.hotnews.ro/stiri-esential-22469238-viorica-ncil-reducem-democra-reducem-birocra.htm>.

<http://jurnalul.ro/stiri/observator/video-discursul-in-franceza-al-liei-olguta-vasilescu-la-conferinta-organizatiei-internationale-a-francofoniei-738072.html>.

<http://jurnalul.ro/stiri/observator/video-discursul-in-franceza-al-liei-olguta-vasilescu-la-conferinta-organizatiei-internationale-a-francofoniei-738072.html>.

<https://comentator.ro/politichia/311-video-ministrul-educatiei-monica-anisie-a-promis-dotarea-bancutelor-elevilor-cu-pepsi-glas>.

<https://adevarul.ro/news/politica/marcel-ciolacu-alesii-locali-psd-vor-vina-palatul-cotroceni-protesteze-1603cc95d5163ec427175f1e6/index.html>.

<https://romanalibera.ro/op-ed/opinii/dincu-ia-portofelul-apararii>.

CUVÂNTUL ROSTIT DE ACTOR Idei care emoționează

DOI 10.46522/CT.2021.02.02

Cătălina-Elena Mihăilă

Abstract

The Word Spoken by the Actor. Ideas that Move

The word spoken by the actor on stage can be caught beyond the beauty, clarity, precision of the soundtrack. We thus discover its deepness, the essence of the logos that convey ideas and emotions. Therefore, it cuts the verbal instrument's thought and soul and forms a connection between the inner universes belonging to the artist and the spectator. We are talking about a word born from a necessity and which acquires the quality of being organic, invading the inside of the receiver.

Keywords:

phrase, logic, feeling, idea, emotion, inner laboratory

1. Noțiuni introductive

Tot arsenalul de mijloace-arme de expresie se unesc într-un scop comun pentru a transmite, pentru a „mișca” spectatorul: „Spectacolul care coboară de pe scenă și pătrunde în lume.”¹ Actorul este cel care se des-



1. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic. Magul captiv*, Prahova, Editura Antet, 2003, p. 13.

prinde din această „lume“ tocmai pentru a o schimba, rezonând cu concepția potrivit căreia „idealul suprem al omului să fie omul însuși, singura ființă creatoare de cultură, singura ființă capabilă să schimbe lumea, și, mai ales, să se schimbe pe sine însuși.“²

În definirea acestui spectacol care nu rămâne doar expunere a unei alte realități, ne vom îndrepta atenția asupra actorului, ființa umană care își dă întâlnire cu altă ființă umană pentru a „o stârni“, pentru a-i transmite un mesaj. În împlinirea acestui scop, actorul apelează la suita sa de mijloace de expresie, realizând între acestea un echilibru și o armonie tocmai ca ideea, mesajul, emoția să treacă dincolo de rampă.

Sigur că, atunci când propunem transmiterea unui mesaj pe scenă, ne gândim inevitabil la unul dintre instrumentele cu care jonglează actorul în majoritatea spectacolelor de teatru: cuvântul. Vom privi acest mijloc de exprimare dincolo de partea lui sonoră care, prin înglobarea unor principii de tehnică a emisiei vocale, îi produce o anumită plăcere auditivă spectatorului.

Vom porni în căutarea și spre definirea cuvântului „rostit care bate aerul și pătrunde cald în sufletul care-l primește.“³ Vom aborda cuvântul ca element exterior care trebuie să rezoneze cu „interiorul“ spectatorului pentru a putea comunica, pentru a putea transmite. Astfel, cuvântul rostit de actor pe scenă realizează conexiunea dintre „interiorul“ actorului și „interiorul“ spectatorului, îndreptându-ne atenția asupra acestui laborator de creație lăuntrică a artistului, necesar în emiterea unui logos care transmite dincolo de semnificația lui originală, dată doar de corpul sonor al acestuia.

Cuvântul rostit de actor nu este doar cuvântul scris care se decupează din cuvintele așternute de artistul dramaturg pe hârtie și devine parte a realității, ci înseamnă cuvântul care „vorbește“ deopotrivă cu mintea și cu sufletul spectatorului. Pentru a rezona cu acest univers lăuntric al privitorului și al ascultătorului, interpretul apelează la interiorul său, filtrând



2. Henri Wald, *Puterea vorbirii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 118.

3. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 24.

cuvântul prin prisma gândirii și a trăirii, căutând esența acestui interior bine mobilat și echilibrat. Cuvântul trebuie să se nască dintr-o necesitate, nevoie de a exprima un preaplin lăuntric și, astfel, să dețină un fundament stabil al sonorului emis.

Cuvântul scris este izvorul cuvântului rostit de actor pe scenă. Prin rostire, acest cuvânt capătă oralitate și devine prezent. În acest punct, spectatorul primește un stimul, dar nu i se transmite o idee sau o emoție. Această conexiune ideală între cele două entități care se întâlnesc trebuie să ajungă la nivel de empatie și sinergie prin intermediul *gândului* cuvântului și al *sufletului* cuvântului. În acest sens, cuvântul „nu se referă doar la ceea ce spunem, ci la cum spunem. Fără să mai amintim că vorbele trebuie să fie și interpretate, nu doar rostite.”⁴

2. În căutarea ideii

„Prin definiție, cuvântul este un aspect al realității, este o forță eficientă. Dar forța cuvântului nu este orientată doar spre real, ea este inevitabil și puterea asupra celorlalți, nu există Aletheia fără Peitho. Această a doua formă a puterii cuvântului este primejdioasă, deoarece ea poate fi iluzia realului.”⁵

Această putere contribuie la realizarea spectacolului ca iluzie a realității. Pentru a căpăta această influență, forța asupra spectatorului, actorul își asumă această *nouă* realitate care îi propune o nouă identitate. Dincolo de costumul, machiajul, masca care vin în conturarea completă a acestei noi identități, mai exact, a personajului, actorul trebuie să își asume un text, o sumă de cuvinte care întruhișează idei și emoții cu scopul de a contamina spectatorul și cu intenția de a atinge catharsisul.

Artistul dramatic, acest „tehnician al logoului”⁶, are ca materie primă textul dramatic, sursă în conturarea personajului, în delimitarea și definirea situațiilor scenice, a relațiilor, a motivației scenice. Acesta are sarcina de a-și asuma un text care



4. Kevin Dutton, *Arta manipulării*, Editura Globo, București, 2019, p. 8.

5. Marcel Detienne, *Stăpânitorii de adevăr în Grecia Antică*, București, Editura Symposion, 1996, p. 142.

6. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 27.

nu îi aparține și căruia trebuie să îi dea valoare sub influența intenției. El trebuie să contopească în această intenție atât pe cea originară a creatorului prim, a dramaturgului, cât și pe cea a creatorului spectacolului, a regizorului.

Pentru a putea modela această materie primă, actorul trebuie să se apropie de ea, să o descifreze, să o cunoască, tinzând spre asumarea acesteia până într-acolo încât să-i aparțină. Cu scopul transmiterii unor idei, el trebuie să cunoască, să înțeleagă și să își asume aceste idei.

Descoperirea acestor idei trebuie să dobândească o anumită rezonanță pentru spectator: „artistul este o ființă înzestrată cu anumite calități, care prind puternică expresie în opera de artă constitutivă. Considerăm că intuitivitatea de care dă dovadă creatorul reprezintă inteligența artistică. Intuiția, deci cea care stăpânește pe creatorul autentic, este indispensabilă procesului creației, și, fără îndoială, exprimării artistice a conținutului. Alături de intuiție, fantezia constituie un alt element propriu creatorului. Considerăm că un arc în cercul însușirilor artistice, al structurii personalității creatoare, este inspirația produsă de o idee, de un sentiment, de un motiv muzical, pictural sau coregrafic, menit să fie continuu prezent și să frământa îndelung spiritualitatea autorului.”⁷

Sigur că aceste trei calități esențiale îl definesc pe actor drept creator și nu executant. Textul dramatic reprezintă pentru acesta sursa fundamentală de inspirație, dar și un material căruia trebuie să îi confere unicitate dincolo de claritate, sinceritate, simplitate și frumusețe.

Aminteam mai sus de un raționament care îndrumă artistul dramatic spre concretizarea textului dramatic în idei. Așa cum fiecare actor are propriul laborator de interpretare a unei alte identități, tot așa întâlnirea, apropierea, abordarea și asumarea textului diferă de la artist la artist. Cu toate că acest text va căpăta formă, esență, consistență prin trecerea prin filtrele interioare ale structurii fiecărui creator, nu trebuie uitată parcurgerea unor etape, a unui itinerariu care va conduce spre adevărata destinație.



7. Ion Toboșaru, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, pp. 209-210.

Practic, acest algoritm este unul firesc atunci când vine vorba de comunicarea cotidiană. Ceea ce ghidează această comunicare uzuală este scopul, mai exact, intenția. Individul știe ce vrea să obțină și nu își pune problema, de exemplu, a accentului în frază. Problema pe care o întâmpină actorul este legată de faptul că ceea ce urmează să rostească nu îi aparține, fapt pentru care vom aduce în discuție, în vederea obținerii acestui cuvânt complet care transmite, asumarea textului, asumarea unei alte gândiri și, totodată, asumarea unei trăiri. Acest cumul de abordări și asumări ține, în cele din urmă, de asumarea unei alte identități.

Până la a deduce intenția generatoare de idee și emoție, actorul intră în contact cu textul dramaturgului, un ansamblu de cuvinte scrise care, în momentul de referință, sunt elemente ce aparțin literaturii: „Literatura este arta cuvântului. Cuvântul, în literatură, exprimă plastic și sugestiv, cognitiv și emoțional ideea creatorului, idee care devine artistică în structura operei, unitate a elementelor intuitive, senzoriale și intelective.”⁸ Iată că această definiție ne luminează calea spre cuvântul care urmează să capete vitalitate: o formă plastică a cuvântului capabil să sugereze, să trimită un stimul spre rațiune și să emoționeze. De asemenea, tot acest cuvânt este „încărcat de energia originală”⁹ și deține „consistența cuvântului scris care îi conferă perenitate.”¹⁰ Actorul trebuie să ia în calcul acea energie pe care o primește cuvântul de la creatorul său cel dintâi. Totodată, această apropiere față de cuvântul scris nu vine doar din dorința de a desluși forma în care trebuie tratat cuvântul pentru a transmite idei sau emoții, ci și din necesitatea irevocabilă a înțelegerii textului nu doar ca un tot unitar, ci și ca unul fragmentat.

Cu alte cuvinte, dramaturgul pleacă de la idei, emoții pe care le întrușipează în cuvinte ce compun imagini artistice, iar actorul pornește de la cuvinte spre a desluși ideea, emoția originală. Sigur că un text dramatic trebuie să se bucure de darul oralității. În caz contrar, efectul rostirii riscă să nu fie cel



8. *Ibidem*, p. 208.

9. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 4.

10. *Ibidem*.

dorit: „scriitorul care-i altceva decât un imitator verbal obligă implicit pe cetitor să se cerceteze pentru a-și evalua capacitatea de înțelegere față de materia și forma scrierii... Fiindcă un asemenea scriitor a plecat doar de la o experiență proprie neverbală, și de acolo a ajuns la cuvinte, iar cetitorul trebuie să facă același drum în direcția opusă: de la cuvinte la un cuprins de cunoștințe neverbale, pe care trebuie să-l creeze el, cetitorul, urmând și rezistând sugestiilor cetitorului.”¹¹

Apropierea de textul dramatic, acest nou început pentru creatorul dramatic, debutează cu lecturi repetate care să prilejuiască descoperirea sensului și conținutului original al fiecărui cuvânt. Vasile Moiescu introduce chiar termenul de „lectură artistică”¹² și propune un traseu minuțios în descoperirea ideilor. El invită artistul, în primă instanță, la o documentare serioasă asupra „autorului, a vieții lui, a operei, a stilului și a personalității.”¹³ Așadar, actorul descoperă o nouă entitate și face un studiu care să îl ajute să înțeleagă mai profund textul și ceea ce își propune scriitorul să transmită prin opera sa. Aceasta poate fi notată drept o primă etapă a algoritmului de descifrare a textului.

O a doua etapă definitorie în forjarea textului este frazarea, „o muncă de însușire a textului.”¹⁴ Textul va fi delimitat în fraze deținătoare de idei. Marea provocare a frazării unui text izvorăște din faptul că acesta poate fi modelat, colorat, nuanțat în diferite moduri. Definitorii în descoperirea unei frazări „corecte” sunt elementele ce definesc contextul: situația, relația și motivația. Aceste elemente-cheie vor încununa astfel un alt punct decisiv în frazare: analiza gramaticală, „cel mai științific procedeu de cercetare a ideilor și formulării lor în fraze.”¹⁵

Sigur că fiecare cuvânt are importanța lui în fiecare frază și că deține o funcție gramaticală. Pentru evitarea unei



11. Paul Zarifopol, *Pentru arta literară I*, București, Editura Minerva, 1971, p. 82.

12. Vasile Moiescu, *Lectura artistică și recitarea*, București, Editura Comitetul de stat pentru cultură și artă, 1967, p. 9.

13. *Ibidem*, p. 11.

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*, p. 13.

frazări albe, care să nu surprindă nicio nuanță, sau pentru a îndrepta atenția spre detalii neimportante, actorul trebuie să stabilească în fiecare frază accentul logic care „determină înțelegerea exactă a textului și stabilește cu precizie intențiile artistice.”¹⁶ Acest accent logic luminează aprofundarea textului de către artistul dramatic, începe să definească idei și presupune sublinierea unui cuvânt, a unei sintagme sau a unei propoziții. Această logică a exprimării se deprinde prin exercițiu și trebuie să ajungă la nivelul în care să nu dezechilibreze fraza și conținutul acesteia. Există și la nivel de cuvânt un accent tonic, sublinierea unei anumite silabe care poate duce la accidente precum confuzia unui înțeles sau rostirea unor cuvinte străine limbii române.

Un rol esențial în definitivarea și clasificarea frazelor îl dețin semnele de punctuație. Alături de cuvântul scris, actorul ia la cunoștință punctuația scrisă, căreia trebuie să îi cunoască semnele și, mai ales, rolul acestora. Așa cum există neconcordanțe între ortografie și ortoepie, așa se întâlnește o neconcordanță între punctuația scrisă și cea orală. „Punctuația orală se adresează urechii spectatorului și nu ochiului cititorului, ca pronunția scrisă.”¹⁷ Cel mai relevant exemplu este cel întâlnit în cazul interpretării unei creații lirice atunci când există o virgulă în interiorul frazei care, respectată prin scurta pauză specifică semnului, poate duce la fragmentarea unei idei. Există o metodă agreată sau nu, în funcție de algoritmul fiecărui creator, de a transcrie textul fără niciun semn de punctuație tocmai pentru a stabili semnele de punctuație necesare în transmiterea mesajului și în împlinirea intențiilor artistice.

Trecerea de la o frază, care va deveni idee, la alta, se realizează prin intermediul unei pauze logice care vine tot pe firul unei exprimări logice. Nu trebuie asemănată cu cea psihologică, care nu are rădăcini în raționamentul logic, ci are valențe de coloristică afectivă. Nu are legătură cu tăcerea de pe scenă care transmite. Ea vine doar să delimiteze frazele și ideile între ele.



16. Valeria Covătariu, *Cuvinte despre cuvânt*, Târgu Mureș, Casa de Editură Mureș, 1996, p. 23.

17. Vasile Moiescu, *Lectura artistică și recitarea*, ed. cit., p. 29.

Acest demers care pleacă de la cuvânt și ajunge la distingere a unor fraze care devin idei nu este unul în care se urmărește doar forma pe care trebuie să o capete textul în vederea comunicării cu sala. El invită artistul la o înțelegere amănunțită și profundă a conținutului și a ideilor care constituie un mesaj. Odată ce artistul va înțelege ce urmează să transmită prin intermediul acelor cuvinte, el nu își va mai pune problema cum să rostească. Acest *cum* va veni tocmai din conținutul descoperit și va defini forma.

De asemenea, în urma acestui laborator de creație al cuvântului în vederea făuririi de idei, cuvântul se desprinde din literatură și capătă oralitate, „condiția originară a poeziei, dar și a teatrului, dacă plecăm de la ideea că teatrul s-a născut tot din dorința permanentă de a intra în contact cu divinitatea, de a intra în rezonanță cu ritmurile cosmice”¹⁸, actorul fiind privit precum „acel vis al omului de a se conecta spiritual la energiile cosmice.”¹⁹ De asemenea, „prin oralitate, scrierea se convertește în convenție scenică, capătă conotații și devine contemporană cu orice prezent.”²⁰

3. Gândul cuvântului

Traseul mai sus expus a coordonat procesul de delimitare a textului în fraze. Prin intermediul oralității, se produce un transfer al cuvântului scris în cel rostit și se face posibilă trecerea frazei în idee. „Rostul rostirii este să redreseze conotațiile culcate în text.”²¹ Acest transfer devine realizabil prin intermediul vorbirii, care „transformă informația naturală nu numai în cunoștințe, ci și în evaluări. Informația pe care o comunică vorbirea este nu numai intelectuală, ci și valorificatoare, nu numai reflexivă, ci și apreciativă.”²²

Vorbirea este cea care duce la emiterea și transmiterea ideilor. Pentru ca aceasta să transmită un stimul intelectual



18. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 7.

19. *Ibidem*, p. 27.

20. *Ibidem*, p. 44.

21. Henri Wald, *Puterea vorbirii*, ed. cit., p. 15.

22. *Ibidem*, p. 7.

către spectator, ea trebuie să transmită dincolo de cuvinte, actorul asumându-și întreg procesul de gândire care face posibilă, prin intermediul acesteia, exprimarea unor idei. Mai mult decât atât, „prin participarea nemijlocită la formarea și dezvoltarea noțiunilor, prin capacitatea ei de abstractizare și generalizare, vorbirea produce nu numai o cantitate mai mare de informație decât primește, ci creează o informație de o altă calitate și substanță: ideea.”²³

Sigur că vorbirea este cea care materializează ideea. În spatele unei idei, stă un gând. Vorbirea dă expresie procesului de gândire. Gândind comunicarea dintre actor și spectator ca două lumi interioare care comunică, gândul actorului ajunge la gândul spectatorului prin idee. De aceea, se vehiculează noțiunea de *gând viu*, care presupune trecerea ideilor pe care actorul trebuie să le comunice prin filtrul propriei gândiri, asumându-și, pe lângă o nouă identitate, și o altă gândire. Dincolo de faptul că vorbirea dă sonoritate, prin idee, gândului, „iluzia originii transcendente sau transcendentele a ideilor se risipește dacă se arată că vorbirea este nu numai principalul mijloc de comunicare, dar și principalul instrument de formare a gândurilor.”²⁴ Așadar, vorbirea produce ideile artistului, care devin „materia din care se construiesc gândurile”²⁵ spectatorului. Putem privi întâlnirea acestor doi oameni din dorința de a vorbi și de a stârni gândirea: „Oamenii n-au început să vorbească pentru a gândi, ci pentru a comunica, dar vorbind, oamenii au început să gândească.”²⁶ De altfel, a gândi înseamnă a mânui semnele limbii²⁷. Pe de altă parte, gândirea „apare ca o iluzie naivă, care se ivește în decursul operațiilor cu semne.”²⁸



23. *Ibidem*.

24. Henri Wald, *Ideea vine vorbind*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 55.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*, p. 102.

27. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 74.

28. Henri Wald, *Realitate și limbaj*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste, 1968, p. 8.

Asemănând vorbirea cu jocul, ne apropiem de vorbirea pe care dorește să o dețină actorul: „jocul este intențional, contrar spontaneității naturale, este organizat, deci antrientropic, social în opoziție cu individualitatea reacțiilor imediate, iterativ, spre deosebire de efemeritatea întâmplărilor.”²⁹ Asupra aspectului iterativ, actorul trebuie să păstreze fix gândul viu de fiecare dată, tocmai ca ideea să fie una proaspătă și să dea iluzia că exact în momentul prezent ia naștere.

Revenim la perspectiva vorbirii care nu este doar un mijloc de exprimare a gândului, ci chiar un mijloc de dezvoltare a gândirii, susținând conceptul lui Henri Wald că „ideea vine vorbind”. Și în acest context, există un limbaj lăuntric al artistului care, prin exteriorizare, ajunge la spectator. Ideile transmise trebuie să devină așadar „principalul stimulent al gândirii și al dezvoltării ei”³⁰ pentru spectator.

Această vorbire prin care se dezvoltă și se nasc alte idei prin intermediul cuvintelor și al semnificației acestora are un crucial aspect de continuitate. Putem discuta astfel de o vorbire în planul doi, o vorbire nerostită: „a gândi în liniște nu înseamnă a nu vorbi, ci a nu rosti.”³¹ În completarea acestei idei, se ridică problema identificării unui spațiu și a unei durate a acestor idei tocmai din dorința omului de a le vizualiza. Cu siguranță, „ideile nu se află nicăieri; ele sunt produse și reproduse mereu prin actul rostirii”³² și „nu durează mai mult decât vorbele, ci cât rostirea lor. Durata ideilor este menținută de vorbirea interioară.”³³

Această vorbire interioară este punct de referință deopotrivă pentru actor și spectator. În cazul inițiatorului comunicării, „vorbirea lăuntrică ajunge să transforme o experiență originală într-o expresie inedită.”³⁴ Totodată, această vorbire apare și sub numele de monolog interior și are o serie aspecte diferite de cele ale vorbirii propriu-zise.



29. Henri Wald, *Puterea vorbirii*, ed. cit., p. 39.

30. *Ibidem*, p. 95.

31. *Ibidem*, p. 94.

32. *Ibidem*, p. 89.

33. *Ibidem*, p. 94.

34. *Ibidem*, p. 64.

„Prin interiorizare, rostirea devine preponderent predicativă și polisemică, prescurtându-se și accelerându-și ritmul. Cine își vorbește sieși, poate să lase subiectul gramatical și logic subînțeles, important devine predicatul, sediul lingvistic al plusului de informație.”³⁵ Astfel, capătă sens ideea de a gândi mai repede decât se poate verbaliza. Dacă în cazul actorului avem acest tip de vorbire nerostită ca un laborator de creație a ideii, pentru spectator acest proces lăuntric trebuie să tindă spre înțelegere ca „o formă de dialog; ea este față de enunțare ceea ce replica este față de replică într-un dialog. A pricepe înseamnă a opune vorbirii locutorului o contra-vorbire.”³⁶

Sigur că o gândire clară va da naștere unei idei clare. Dincolo de această claritate, ideea trebuie să se bucure de simplitate, sinceritate, adevăr, firesc, dar nu de banal. „Banalizarea transformă, până la urmă, orice adevăr într-un truism, adică într-o cunoștință care nu încetează să fie adevărată, dar încetează să mai fie o informație.”³⁷ Încununând calitățile enumerate, „ideile pot pătrunde până la stabilitatea relativă a esențelor.”³⁸

4. Sufletul cuvântului

Putem considera că sunetul are un plus în pofida imaginii, deoarece imaginea poate fi descifrată tot prin intermediul vorbirii rostite sau lăuntrice. Pornim, așadar, de la premisa că doar sonorul cuvântului emoționează. Împlinind acest sunet, „actorul devine cuvânt însuflețit și însuflețitor.”³⁹ Acest cuvânt-suflet este „cuvântul cu toată energia lui, cu toată puterea lui eficace.”⁴⁰

Pentru a depăși conceptul descris anterior despre ideea care transmite, ne vom îndrepta atenția spre o altă unitate



35. *Ibidem*, p. 43.

36. *Ibidem*, p. 95.

37. *Ibidem*, pp. 8-9.

38. *Ibidem*, p. 52.

39. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 23.

40. *Ibidem*, p. 15.

lăuntrică a actorului care va ornamenta și va împlini cuvântul. Actorul trebuie să își ia în serios și rolul de a jongla cu emoția la nivel colectiv. Când spunem manipulare, ne întrepțăm atenția spre persuasiune. El trebuie să convingă atât prin ideile transmise prin intermediul cuvintelor, cât și prin emoție. Persuasiunea are la bază o serie de factori: „simplitatea, perceperea interesului propriu, încrederea și empatia.”⁴¹ Vin în completarea acestora trei elemente ce țin de procesarea cognitivă: „atenția, abordarea și afilierea.”⁴² Acești itemi sunt de luat în calcul ca puncte de referință în convingerea spectatorului.

În continuarea acestor secrete ale persuasiunii, Eusebiu Ștefănescu vine cu un sfat către artistul dramatic: „să fii tu convins pentru a convinge pe alții.”⁴³ Această convingere își are rădăcinile în asumare. Pentru a transmite emoții, artistul apelează la inundarea altei lumi lăuntrice. De această dată, el trebuie să își asume o serie de trăiri. Această asumare va transmite în funcție de cât *trăiește* artistul.

Textul dramatic vine și de această dată ca sursă a identificării trăirilor specifice situației, relației și motivației în care se află personajul interpretat, de fapt, actorul care-i trăiește toate circumstanțele. Pe de altă parte, „personajele sunt în noi”⁴⁴, la fel ca trăirile. Sigur că drumul mai scurt e cel de a apela la elemente specifice și recognoscibile ale trăirii redată prin modelarea mijloacelor de expresie. Aceasta poate să confere recunoaștere. Însă adevărata „bucurie a recunoașterii unei esențe cuprinde și recrearea operei.”⁴⁵ Deci recunoașterea unei esențe poate deveni sursă de inspirație pentru un alt artist sau o schimbare de perspectivă în actul creator în opera în care se regăsește. Pe de altă parte, această esență controlează și conturează mijloacele de exprimare. Esența unei trăiri va da viață unui cuvânt sau gest însuflețit și expresiv.



41. Kevin Dutton, *Arta manipulării*, ed. cit., p. 11.

42. *Ibidem*, p. 109.

43. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 71.

44. *Ibidem*, p. 17.

45. *Ibidem*, p. 46.

Înțelegând contextul creat și adaptându-se unei alte realități, actorul își mobilează lumea lăuntrică și trăiește esența propusă. Cu ajutorul instrumentelor de exprimare, el reușește să contamineze spectatorul cu o emoție în funcție de capacitatea și puterea lui de exprimare. „Emoția în artă are un caracter spiritual, diferențiindu-se de sensul strict psihologic al contextului. Ea este fecundată de cultura și spiritul meditativ al consumatorului de frumos.”⁴⁶ Iată că trăirea transformată în emoție nu este suficientă în artă. Mai mult decât atât, „dacă în elaborarea rolului actorul trebuie să fugă întâi de realitate pentru a-și atinge starea de grație, de inspirație creatoare de viziuni, trebuie apoi să-și transpună viziunile în realitate pentru a fi reale și vii, unice și irepetabile.”⁴⁷ Așa cum „la modul ideal, cuvântul actorului trebuie să fie edificator, având energia insuflată prin dicteu divin”⁴⁸, actorul se conectează la o anumită energie de unde își ia seva inspirației.

În transferul trăirii lăuntrice a actorului spre emoția care să invadeze spectatorul, cuvântul joacă un rol esențial prin „forța emoțională a sunetului care îi adaugă acuitate afectivă.”⁴⁹ Și: „Transformând informația naturală într-una culturală, vorbirea nu comunică nici percepții, nici emoții, ci denotația și conotația semnificațiilor verbale în care s-au cristalizat trăirile senzorial-afective.”⁵⁰ Mai mult decât atât, arta își propune o altă abordare a emoției: „expresie a emoțiilor umane, nu manifestarea lor naturală, arta nu comunică însăși emoția, ci conotația în care emoția s-a transformat alături de denotația semnificațiilor verbale. Numai emoția declanșată de expresia atitudinii umane față de lume este estetică. În opoziție cu cea naturală, cea estetică este cultă, adică trecută prin vorbirea creatorului, cât și prin vorbirea publicului.”⁵¹



46. Ion Toboșaru, *Principii generale de estetică*, ed. cit., p. 250.

47. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 31.

48. *Ibidem*, p. 59.

49. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, ed. cit., p. 73.

50. *Ibidem*, p. 7.

51. *Ibidem*, p. 11.

Dincolo de puterea emoțională pe care o deține prin sonoritate, cuvântul capătă o culoare, o nuanță afectivă, acesta devenind un element exterior care devine consistent, o aparență care capătă esență. Această esență la care s-a ajuns prin asumarea unei trăiri conduce spre ideea de suflet al cuvântului, de cuvânt care devine mai mult decât un cumul de sunete sau un deținător de sens. Emoția artistului se transpune în acest fel și capătă o formă stilizată: „Arta nu transmite însăși emoția creatorului, ci conotația în care s-a cristalizat emoția prin intermediul vorbirii. Emoția estetică este organizată – sensibilizează un înțeles în cadrul spațial sau temporal determinat al unei opere, socială – se adresează celorlalți, comunității și reiterativă – poate fi repetată.”⁵²

5. Interdependența idee-emoție

„Arta lipsește când ideile nu sunt trăite, dar și când trăirile nu sunt gândite.”⁵³ Am abordat trei etape distincte în vederea asumării unui text, a unor idei și a unor trăiri. Contopirea acestora duce la crearea unui nucleu complet și complex care își va întrebuița încărcătura în valorificarea și nuanțarea mijloacelor de exprimare. Nu putem omite faptul că acest instrument, cuvântul, nu capătă valoare și mai consistentă în clipa în care este însoțit de gest, atitudine corporală, mimică. Armonia și echilibrul dintre aceste arme ale artistului dramatic conturează, într-un discurs și mai credibil, mesajul și emoția. „Chiar în rugăciunile tăcute, cuvintele trebuie rostite în gând cu claritate, iar atitudinea corpului e cea care conferă putere cuvântului.”⁵⁴ Întregul arsenal are același scop: transmiterea ideii și a emoției, și împreună au forță mai mare de a convinge. „Cuvântul susținut de gest are o încărcătură magico-religioasă și se bucură de o eficacitate care susține forța magică a limbajului scenic.”⁵⁵ Eficiența acestor mijloace, după cum menționam mai sus, se dovedește și în



52. *Ibidem*, p. 49

53. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, ed. cit., p. 50.

54. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 7.

55. *Ibidem*, p. 8.

cazul tăcerii pe scenă, tăcere pe care nu trebuie să o confundăm cu pauza logică, ci să o asemănăm cu pauza psihologică. Aceste momente de tăcere și nu de liniște au un efect uriaș pe scenă, tocmai pentru că transmit enorm, bucurându-se de o sărăcie de mijloace. Este, de fapt, o vorbire nerostită, o tăcere care vorbește prin intermediul gândului viu. Ca în rugăciune, tăcerea din teatru nu este niciodată pasivă, ci „o tăcere încărcată de energia cuvintelor nerostite, tăcere grăitoare, plină de expresivitate.”⁵⁶ „Vorbirea se opune tăcerii, rostirea se opune și liniștii.”⁵⁷

Idealul cuvântului rostit de actor pe scenă este identificat de Peter Brook: atunci când interpretul rostește cuvântul „noapte” se face întuneric. Magia acestui cuvânt rostit poate să fascineze și să cucerească spectatorul. Totodată, magia aceasta e permisă de faptul că, odată „rostit, el atrage realul, îl edifică.”⁵⁸ „Dimensiunea semantică a cuvântului se numește idee în opoziție cu realul, semnificație în opoziție cu semnificantul, sens în opoziție cu referentul, gând în opoziție cu acțiunea, înțeles în opoziție cu experiența.”⁵⁹ Astfel, „spectacolul teatral arată în patru dimensiuni ceea ce textul nu poate sugera decât într-una singură.”⁶⁰

Nu este suficient dacă prin intermediul cuvântului se transmit strict idei. Ne adresăm doar părții raționale printr-o serie de idei reci. De asemenea, nici contaminarea strict cu emoție nu este una convingătoare, deoarece este lipsită de logică. Ideea devine mai puternică și are un alt impact când este însoțită de emoție: în consecință, emoția capătă sens. Astfel, „arta creează un semnificant care, prin simbolizare, realizează unitatea dintre rațiune și sensibilitate”⁶¹ și trimite idei emoționante. În această perspectivă, cuvântul are rolul de a stârni universul lăuntric al spectatorului, ținând cont atât de



56. *Ibidem*.

57. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, ed. cit., p. 42.

58. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 9.

59. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, ed. cit., p. 89.

60. *Ibidem*, p. 108.

61. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, ed. cit., p. 104.

afirmația că „de la teatru se pleacă discutând”⁶², cât și de cea care îi conferă artei sarcina de „a impresiona și a emoționa.”⁶³

Descifrarea textului, delimitarea frazelor, conturarea ideilor, însușirea trăirii sub influența contextului sunt pașii care conduc spre descoperirea *gândului* și *sufletului* cuvântului. Alături de *trupul* cuvântului, care este reprezentarea sonoră a acestuia, *a gândului* și *a sufletului* acestuia, logosul rostit pe scenă își dobândește forma completă, ideală. De cele mai multe ori, actorul caută forma care să transmită. Această formă vine din acele lumi lăuntrice identificate și asumate. Cuvântul trebuie să intre în contact cu realul atunci când există un preaplin de gând și trăire. El vine ca mijloc de a exprima interiorizarea. Doar astfel, ajuns la urechile spectatorului, el poate să parcurgă drumul invers și să stârnească un gând, o vorbire nerostită, și o emoție cu care acesta să rezoneze. Tendința actorilor tineri merge spre firesc și simplitate. Riscul este în imediata vecinătate, deoarece banalul seamănă cu acest firesc. Banalul își are rădăcinile în vorbirea cotidiană, iar „banalizarea întărește denotația în dauna conotației.”⁶⁴ Această tendință vine dintr-o frică de a nu bate pe cuvânt, de a nu colora, nuanța exagerat. În frica de a nu cădea în această extremă, preferă extrema cealaltă. Pentru a găsi un echilibru, trebuie descoperit de fiecare dată din interior spre exterior, de la esență spre aparență. Destinația acestui traseu de mobilare și mobilizare a interiorului îi va aduce actorului rezultatele dorite și va demonstra, de cele mai multe ori, surpriza călătoriei, cea a descoperirii mai savuroasă și ofertantă decât însăși destinația. Nu trebuie să eludăm în emiterea cuvântului pe scenă elocința, care este „sunetul ce face o inimă pasionată.”⁶⁵

În evitarea acestei capcane întinse de banalul vorbirii cotidiene, cuvântul trebuie privit atât prin prisma denotației, cât și a conotației. „Prin limbaj, percepția devine denotație și emoția se transformă în conotație.”⁶⁶ Cu cât denotația



62. *Ibidem*, p. 78.

63. *Ibidem*, p. 32.

64. *Ibidem*, p. 113.

65. Mircea Frânculescu, *Retorica românească. Antologie*, București, Editura Minerva, 1980, p. 245.

66. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, ed. cit., p. 104.

cuvântului este mai generală, cu atât mai mult se poate forja în profunzimea conotației acestuia.

„Actorul trăiește o situație fictivă, dar convertită în realitatea concretă, credibilă, adevărată.”⁶⁷ Cuvântul rostit va face parte din această realitate. Iată, în cele din urmă, cum actorul însușește cuvântul scris spre a deveni unul concret, credibil și adevărat. În funcție de nivelul de asumare a noii realități, a situației date, a făuririi unei idei și a trăirii cu credință, actorul le va da credință și, consecutiv, și cuvântul va mișca.

Pentru că vorbim de artă și artist, nu putem să nu aducem în discuție ceea ce vine și dă sclipire unui algoritm, unui raționament, unei metode: talentul, „capacitatea de a transforma experiența în expresie, de a exprima experiența senzorială, afectivă și pragmatică într-un sistem de semne.”⁶⁸ Există „o tensiune creatoare dintre individualitatea experienței și sociabilitatea expresiei menită mai puțin să comunice fiecăruia ceea ce știe toată lumea și mai mult să comunice tuturor ceea ce a înțeles fiecare.”⁶⁹ Dincolo de experiența fictivă pe care o trăiește, actorul apelează la bagajul său de experiențe personale pentru a putea acoperi afectiv. Memoria afectivă este sertarul la care artistul apelează pentru a se putea conecta și mai profund și adevărat cu trăirea situației fictive. Însă, „în istoria limbajului, memoria înseamnă uitarea semnificațiilor timpurii și particulare și amintirea semnificațiilor mai recente și mai generale.”⁷⁰

Plecând de la premisa că „teatrul țintește să realizeze un echilibru între trăire și gândire”⁷¹, actorul trebuie să atingă performanța deținerii unui cuvânt autentic care are gând și care are puterea de a emoționa, înglobând condiția actorului cuprinsă în versuri de Nichita Stănescu: „Eu nu cuvinte-ți spun, ci lacrimi.”⁷²



67. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 86.

68. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, ed. cit., p. 58.

69. *Ibidem*, p. 67.

70. *Ibidem*, p. 97.

71. *Ibidem*, p. 80.

72. Apud Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 23.

6. Energia

Regizorul Andrei Șerban susține că „nu există o expresie mai vie a vieții decât cuvântul, deoarece vocea (canalul din care cuvintele prind viață) este o manifestare expresivă a respirației, iar respirația înseamnă viață în sine.”⁷³ Analizând doar procesul de formarea a sunetului, a cuvântului, putem observa cum cuvântul înseamnă, de fapt, viu, viață.

Dincolo de mesajul și emoția pe care își propune să le transmită, cuvântul are o energie specifică care realizează conexiuni între indivizi: „Puterea logosului este imensă: el aduce plăcere, alungă grijile, fascinează, convinge, transformă cu ajutorul farmecului.”⁷⁴

Dincolo de cuvântul expresiv, el deține o putere, o forță care stârnește în ascultător mai mult decât atenția. Conexiunea pe care o realizează între lumea lăuntrică a indivizilor îi conferă o valoare dincolo de conținutul pe care îl exprimă. Această energie este contopită în începuturile umanității și ale verbului divin: „La început a fost Cuvântul.”

Energia cuvântului rostit poate fi considerată una de natură magică, tocmai prin asemănarea cu originea sa: „energia pe care o regăsim în cuvintele sacre, în rugăciune, în blestem, în descântec. În cuvântul încărcat de energie, în cuvântul izvorât de logos, în cuvântul de început (logosul divin) stă puterea magică a cuvântului care, prin har, devine vestitor sau poet sau șaman-vindecător de suflete.”⁷⁵

Această energie nu trebuie confundată cu o agitație interioară care se manifestă, de cele mai multe ori, pe scenă printr-o precipitare a cuvintelor, a gesturilor, a acțiunilor. Discutam mai sus despre o conectare la energia divină, cosmică pentru a căpăta inspirația creatoare. Energia cuvântului rostit este conectată la aceeași energie, fiind însăși viață. Totodată, „există un câmp magnetic al cuvintelor, o tensiune a energiei lor sonore și de sens”⁷⁶, o interdependență între forma sonoră și esență.



73. <https://www.youtube.com/watch?v=ZkExNbsj7lg>, consultat la 27.09.2020, 04:21.

74. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 27.

75. *Ibidem*, p. 24.

76. *Ibidem*, p. 81.

Transferul de energie între actor și spectator ține de „grija actorului ca fiecare cuvânt, fiecare gest să fie de o expresivitate maximă, așa încât să nu cadă în fosă, ci să aibă importanță și să transmită energie.”⁷⁷

7. Empatia

Publicul de teatru este „o colectivitate de individualități gânditoare și apreciatoare. Visezi singur, dar râzi împreună cu alții.”⁷⁸ Pe de altă parte, „spectatorii sunt oameni diferiți. Ei devin public numai atunci când se contaminatează de o stare, de o emoție, de un gând.”⁷⁹

Între actorul emițător și spectatorul receptor se realizează o conexiune spirituală, emoțională, în teatru regăsindu-se și „principiul inimilor comunicante”⁸⁰. Sigur că spectatorul nu intră în conexiune doar cu artistul dramatic, ci și cu ideile, frământările, emoțiile celorlalți artiști care au conceput creația teatrală.

Ca un efect al eficienței și productivității ce îl propagă o transmitere, o contaminare, o emiterie eficientă din partea artistului, spectatorul răspunde prin însăși implicarea sa emotivă și se realizează, astfel, transferul de la conceptul de spectator la cel de public. Artistul transmite pornind din universul său lăuntric spre universul lăuntric al spectatorului. Această comunicare se realizează prin elemente de exprimare ale limbajului artistic și ajunge la nivelul de conectare spirituală. Conexiunea între interioarele indivizilor invită prin înțelegere, sensibilizare și rezonanță la implicare. Cu alte cuvinte, artistul primește în mod real o confirmare a ceea ce inițiază și emite, iar spectatorul se apropie de catharsis.

Teatrul pune față în față oameni care dau credibilitate prin convenție unei alte realități, o ficțiune persuasivă de care actorul trebuie să fie convins, astfel încât spectatorul să treacă de convingere și să atingă punctul în care devine



77. *Ibidem*, p. 32.

78. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, ed. cit., p. 82.

79. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 31.

80. *Ibidem*.

participant pasiv al acestei ficțiuni create spre a fi percepută, dar și pricepută. „Ceea ce se percepe este imitativ, iar ceea ce se pricepe este o atitudine pragmatic-afectivă, sensibila mimează realul, iar inteligibilul ia atitudine față de el.”⁸¹

Asemenea actorului, spectatorul se bucură de unicitate prin definirea lui ca individualitate. Așa cum artistul pune în joc bagajul său rațional, emoțional și spiritual pentru a-și concepe și contura expresia, spectatorul decodează și rezonază în funcție de propriile înmagazinări lăuntrice. Prin prisma acestora, el are reacții asupra expresiilor artistice care se conectează cu experiențele sale unice și susține acea participare, fie ea pasivă sau chiar activă, atunci când lumea sa lăuntrică răspunde prin elemente ce țin de exprimare: plâns, râs, aplauze.

În cazul receptării, se pot identifica diferențe, chiar dacă ceea ce actorul îndeplinește este considerat general valabil: „receptarea artei nu se consumă uniform, ci diferențiat, în funcție de cultură, de temperament, de sensibilitatea publicului, iar orientarea ideologică, criteriul de clasă al aprecierii, ocupă un rol important. Se pare că fiecare vârstă descifrează noi sensuri în cercul operei și își concretizează atenția în legătură cu creația literar-artistă din unghiuri diferite. Adolescentul va reține din *Romeo și Julieta* tragedia iubirii, tânărul va fi ispitit de specificul epocii Renașterii, asociind timpul cu destinul uman, urmând ca, în faza maturității intelectuale, opera să se răsfrângă pe liniile ierarhizărilor, a comparațiilor, a unor judecăți de valoare solide.”⁸²

Totuși, dincolo de tot ceea ce definește individualitatea acestui spectator, el trebuie să fie contaminat pentru a introduce în actul de recepție această participare afectivă. Calitatea spectatorului de implicare și reacție este definită de empatie, această „capacitate a unui subiect de a disimula, de a intra în pielea altuia, de a se transpune simpatetic și este declanșată de o emoție estetică.”⁸³ Cu alte cuvinte, participarea publicului împlinește întreaga creație scenică, o ridică la rang superior, spectatorii trăind catharsisul.



81. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, ed. cit., p. 10.

82. Ion Toboșaru, *Principii generale de estetică*, ed. cit., p. 251.

83. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 84.

8. Poezia

Dacă, prin transferul din planul scris în cel al rostirii care se agață de real, cuvântul capătă oralitate, întregul limbaj se cristalizează sub amprenta oralității, iar „toate celelalte mijloace de exprimare traduc oralitatea.”⁸⁴

Poezia poate fi privită în această căutare continuă a șlefuirii mijloacelor de exprimare și a lumii lăuntrice drept un instrument ce produce progrese tocmai prin dificultatea și complexitatea pe care o propune. Ea invită spre o formă atipică și inconfortabilă, de cele mai multe ori, față de vorbirea cotidiană, dar și spre un univers variat, amplu de semnificații care va nuanța, va inunda lumea interioară a artistului emițător. Cuvântul scris este regăsit în poezie sub formă de esențe, esențe ce se vor cristaliza în primă instanță în gânduri, frământări, trăiri în interiorul actorului, apoi în fascicule de gând și particule de emoție. De asemenea, ea reprezintă un reper în definirea oralității, aceasta fiind, de fapt, „condiția originară a poeziei.”⁸⁵

Plecând de la text ca materie primă în delimitarea și decodarea frazelor și a ideilor, artistul trebuie să depășească ideea de recitare a poeziei și să ajungă la nivelul de interpretare convingător, simplu, frumos și firesc. Textul poetic cucește inițial prin forma care îi conferă muzicalitate. Precum un cuvânt ce rămâne în stadiul de pronunție frumoasă, poezia poate păcăli actorul prin această aparență. Doar că spectatorul nu va putea fi păcălit, pentru că nu va primi nici mesaj, nici emoție, ci doar o înșiruire plăcută auzului, dar care nu stimulează rațiunea și nu mișcă sufletul. Secretul stă în a prefera fondul în detrimentul formei, păstrând, desigur, misterul și izul unic al acestei creații poetice. De exemplu, dacă actorul respectă rima și plasează o pauză logică după fiecare vers, va distruge fraza, respectiv ideea. Totodată, semnele de punctuație scrisă trebuie adaptate în funcție de intenția pe care o va dobândi fraza. O virgulă, de asemenea, poate destrăma firul logic al unei idei, idee care nu îi aparține



84. *Ibidem*, p. 41.

85. *Ibidem*, p. 7.

actorului, ci poetului. Astfel, actorul riscă să rămână „prizonierul muzicalității și al locului comun.”⁸⁶

Actorul va folosi cuvântul ca generator de sens și sensibilitate și va ajunge la esența cuvântului care are puterea de a trece de la frază la gând, la idee și emoție. Plecând de la elementele-cheie în însuflețirea cuvântului rostit, actorul va îngloba în cuvânt atât esența, cât și forma acestuia. Datorită semnificațiilor, conotațiilor multiple care formează trupul poeziei, se simte nevoia completării acestor asumări noi ale unor cuvinte scrise, ale unei alte gândiri și trăiri. Această magie a poeziei solicită măiestrie în rostirea cuvântului pe scenă și propune o muncă a artistului cu textul poetic mult mai amănunțită și elaborată.

Fiecare poet poate fi recognoscibil și mai ușor descifrabil prin acordarea unui stil. Stilul poate clarifica intențiile creatoare și poate veni în ajutorul celui care dorește să elibereze textul poetic din lumea scrisului. Poate aduce clarificări cu privire la descifrarea textului în dorința de a făuri idei. De asemenea, poetul capătă unicitate printr-un „anumit stil pentru a exprima nu numai ce a aflat despre realitate, dar și atitudinea pe care o ia față de realitate.”⁸⁷ Altfel spus, „selecția anumitor cuvinte și combinarea lor în sintagme noi, potrivit proprietăților prozodice și stilistice îngăduie poetului să comunice, pe măsura talentului său, o parte cât mai mare din emoțiile pe care i le provoacă lumea în care trăiește.”⁸⁸

Dacă, în cazul unui text dramatic, prezentăm ca reper o aplecare spre documentarea operei dramatice, în întâlnirea cu creația poetică actorul realizează o conexiune mai puternică între el și creator, „trăind starea de grație a poetului, ca și cum i s-ar substitui prin empatie.”⁸⁹ În laboratorul său lăuntric, actorul trebuie să se contamineze prin empatie cu această stare de grație care a fost izvor primordial și esențial în conceperea textului poetic. Este cât se poate de clar, „în interpretarea poeziei trebuie să intri în pielea poetului, să-ți asumi jertfa lui de suflet.”⁹⁰



86. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 83.

87. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, ed. cit., p. 21.

88. *Ibidem*.

89. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, ed. cit., p. 76.

90. *Ibidem*.

Precum teatrul, poezia propune înfăptuirea unei alte realități, atenția și concentrarea interpretului fiind orientată „asupra viziunii poetice ca să-și însușească starea, tensiunea, energia puse la bătaie pentru a crea o altă realitate utopică, irealizabilă în parametrii normalității.”⁹¹

Pe de altă parte, poezia poate fi considerată o formă de comunicare. Am putea spune, la fel ca în cazul textului dramatic, că ea trebuie să ajungă la gândul și sufletul celui ce o receptează. Fiind „forma cea mai subtilă de comunicare cu divinitatea și a oamenilor între ei”⁹², poezia îl invită pe actor „să re trăiască nu o stare, nu o situație ca în teatru, ci să re trăiască o transă,”⁹³ tinzând spre „revelația trecerii pe o treaptă superioară a exprimării poetice.”⁹⁴

În dorința de a atinge aceste nuanțe interpretative superioare pe care le solicită poezia, cuvântul capătă și el puterea și esența lui originară. Astfel, actorul își asumă cuvintele poetului, „care nu sunt purtătoare de semnificații, sunt purtătoare de energii; ele nu comunică, ci edifică; nu exprimă realul, ci îl atrag.”⁹⁵ Așadar, energia cuvântului rostit pe scenă este cea pe care și-o propune poezia, acest instrument al actorului de a se perfecționa, de a căuta dincolo de formă și aparență.

Sigur că, prin intermediul vorbirii, cuvintele cuprinse în poezie vor dezvolta idei. Însă, acest cuvânt este „cuvânt de sine stătător, nu doar purtător de semnificații și participă la actul numirii.”⁹⁶

Multitudinea de trimiteri, esențe, conotații conferă o perspectivă emancipată a limbajului care poate deveni sursă de inspirație, energie și esență în abordarea limbajului scenic. Ceea ce oferă particularitate acestui limbaj poetic ține de faptul că el „transmite un mesaj cu cel puțin două niveluri: cognitiv, care este suma conținuturilor semnelor dublu



91. *Ibidem*, p. 81.

92. *Ibidem*.

93. *Ibidem*.

94. *Ibidem*.

95. *Ibidem*, p. 76.

96. *Ibidem*, p. 81.

articulate și a faptelor de sintaxă care le leagă și simbolic, care este acela al valorilor adăugate lingvistic articulat.”⁹⁷

8. Concluzie

Cuvântul scris este sursă de inspirație și energie în aprofundarea *gândului* și a *sufletului* cuvântului. Pornind de la suma cuvintelor cuprinse în textul dramatic, observăm necesitatea unei asumări a textului, a frazei care devine idee și a trăirii care devine emoție. Cuvântul rostit trebuie să capete calitatea de a parcurge drumul invers atunci când îl contaminează pe spectator. De această dată, un element al limbajului extern produce rezonanță în limbajul intern al privitorului. Conexiunea dintre gând și trăire oferă ideii capacitatea de a nu fi strict sens, ci o idee care pătrunde în rațiunea publicului și în inima acestuia. Pe lângă aceste două aspecte ce întregesc cuvântul rostit, energia logosului de la Început este cea care străbate câmpul magnetic al ascultătorului. Idealul în actul de creație tinde spre starea de purificare a publicului, care se poate trăi doar prin empatie. Blocajele care apar în timpul creației pot fi depășite prin întoarcerea la esența cuvântului scris, iar nu prin abordarea strictă a formei cuvântului, care rămâne la nivel de plăcere auditivă și care nu vine ca o consecință ce ar încununa doar lumea lăuntrică a gândirii, ci și lumea lăuntrică a trăirilor interpretului. Atunci când acest cuvânt cucerește lumile lăuntrice ale spectatorului care participă afectiv, prin empatie, la actul artistic, el depășește ideea de sunet și stârnește gândul și trăirea spectatorului.

Bibliografie:

- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.
COVĂTARIU, Valeria, *Cuvânt despre cuvânt*, Târgu Mureș, Editura Casa de editură Mureș, 1996.



97. Bertil Malmberg, *Signes et symboles*, Paris, Éditions Picard, 1977, p. 257.

-
- DETIENNE, Marcel, *Stăpânitorii de adevăr în Grecia Antică*, Editura Symposion, 1996.
- DUTTON, Kevin, *Arta manipulării*, București, Editura Globo, 2019.
- FRÂNCULESCU, Mircea, *Retorica românească. Antologie*, București, Editura Minerva, 1980.
- MALMBERG, Bertil, *Signes et symboles*, Paris, Editura Picard, 1977.
- MOISESCU, Vasile, *Lectura artistică și recitarea*, București, Editura Comitetul de stat pentru cultură și artă. Casa centrală a creației populare, 1967.
- TOBOȘARU, Ion, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.
- WALD, Henri, *Ideea vine vorbind*, București, Editura Cartea Românească, 1983.
- WALD, Henri, *Puterea vorbirii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- WALD, Henri, *Realitate și limbaj*, București, Editura Academiei republicii socialiste, 1968.
- ZARIFOPOL, Paul, *Pentru arta literară*, vol. I, București, Editura Minerva, 1971.

CONSIDERAȚII PRIVIND TEATRUL TÂRGUMUREȘEAN ÎN PERIOADA COMUNISTĂ

Maria-Magdalena Florea

DOI 10.46522/CT.2021.02.03

Abstract

*Considerations Regarding the Theatre of Târgu Mureș in the
Communist Period*

There are a multitude of artistic directions that manifested themselves in the twentieth century in Romanian culture. This study presents, in short, the social and political framework in which the Târgu Mureș theater evolved during the Ceaușescu dictatorship. Thus, the period 1965-1971 is known as the period of cultural openness and political liberalization. The national veins of culture are rediscovered and revalued; art and cultural activities claim and gain relative autonomy from official policy directives, and ideological censorship becomes more permissive. Literature, theater, cinematography, cultural press, but also the visual arts, know a renewal of substance and performance achievements. After 1971, in the era of the cultural revolution imported from China and North Korea, the communist regime showed an increasing tendency to re-ideologize the cultural environment and tighten censorship. The political regime is gradually evolving towards a restalinization, by imposing an “ideological line” in culture and by the cult of the personality of the dictator Ceausescu. The effect of this ideological turn will prove to be culturally contradictory.

Keywords:

Theater of Târgu Mureș, Ceaușescu dictatorship, censorship

Motto:

„Prima noastră datorie astăzi este să ne amintim de toți cei care au murit pentru independența și libertățile noastre, în toate războaiele pe care a trebuit să le ducem și în evenimentele din Decembrie 1989, care au dărâmat dictatura comunistă. Nu putem avea viitor fără a respecta trecutul nostru.”¹

1. Considerații privind cultura și civilizația secolului XX

Inceputul secolului al XX-lea în Europa a însemnat debutul epocii celei mai fertile din ultimii două mii de ani de civilizație, dar și a celei mai violente din punct de vedere politic. Progresele în știință și tehnică au fost umbrite de criza de conștiință a europenilor, legată de afirmarea și consolidarea naționalismelor.

Afirmarea valorilor culturii a avut loc pe fondul dezvoltării economiei care, implicit, a dus la creșterea produsului social și la prosperitatea întregii societăți. Chiar dacă revoluția industrială a adus cu sine concentrarea bogăției în posesia unor grupuri de interese, toate societățile dispuneau de posibilități financiare pentru a aloca resurse activităților creatoare și, pentru prima dată în istorie, i se dădea culturii o importantă funcție socială.

Invențiile și inovațiile din sfera științei au făcut posibile diversificarea și înmulțirea mijloacelor de informare, prin presa scrisă și tipărirea de cărți. Modernizarea societăților s-a reflectat și în sfera culturii, prin marile descoperiri științifice sau prin explorarea noilor teorii din domeniul științelor naturii. S-au făcut progrese extraordinare în domeniul fizicii nucleare, al biologiei celulare, chimiei etc. S-au făcut descoperiri semnificative în domeniul științelor medicale, în combaterea unor boli grave, în special a celor contagioase.

Schimbarea modului de raportare a omului la natură și societate a adus cu sine, în planul cunoașterii socio-umane,



1. Extras din discursul istoric al Regelui Mihai I al României susținut în fața Parlamentului în 25 octombrie 2011, la împlinirea vârstei de 90 de ani.

schimbarea de mentalitate către direcțiile deschise de psiha-
naliză și de filosofia bergsoniană, antiintelectualistă.

Colonizarea de către marile puteri europene a unor state
din Asia și Africa, dar și decolonizarea înfăptuită după cel de
al Doilea Război Mondial au avut efecte majore asupra istoriei
secolului al XX-lea. Dominația colonială a însemnat, desigur,
de asemenea, dominație politică și economică a „omului alb”
față de rase afro-asiatice, considerate inferioare. J. S. Huxley și
A.C. Haddon, în studiul *We Europeans: A Survey of „Racial” Pro-
blems* (Noi, europenii. Un studiu al problemelor „rasiale”, Londra,
New York, 1936) susțineau, alături de alți cercetători brita-
nici ai vremii, că nu există „rase pure” în Europa și că era mai
important mediul în modelarea unei identități comune, iar
superioritatea rasială ar fi, în acest context, un mit periculos.²

Perioada interbelică a însemnat inflație, instabilitate
monetară, datorii externe, o Europă divizată pe plan politic
și ideologic. Această dezagregare ideologică se reflectă și
în plan cultural, prin confruntarea noilor curente artistice
expresioniste sau suprarealiste cu noua ierarhie a valorilor
morale și culturale tradiționale.

Urmările celei de a doua conflagrații mondiale sunt reflec-
tate de curentul existențialist, care marchează trecerea la
o epocă în care fiecare individ se angajează în lupta pentru
cauza generală a umanității. Scena Europei din cea de-a doua
jumătate a secolului al XX-lea arată două lumi, divizate de
„Cortina de Fier”: o Europă de Vest prosperă și una de Est
aflată sub autoritatea politico-ideologică și militară sovietică.
Marile puteri coloniale, cu excepția U.R.S.S., își pierd imperi-
ile, iar perioada „Războiului Rece” se caracterizează printr-un
proces de sărăcire. Totuși, Franța, Germania de Vest și Italia
reușesc să-și asigure prosperitatea individuală. Se produce
un reviriment al producției industriale, care asigură creș-
teri economice miraculoase. Criza petrolului din anul 1974 a
produs un dezechilibru care s-a reflectat și la nivel european
prin creșterea șomajului și a inflației într-un ritm galopant.



2. Apud Mark Mazower, *Umbre peste Europa. Democrație și totali-
tarism în secolul XX*, traducere din limba engleză de Mihnea Gafița,
București, Editura Litera, 2019, pp. 189-190.

2. Unitate în diversitate. Între modernitate și specificitate culturală

Realizarea unei Europe unite e de dată mai veche. Prima încercare a eșuat după Primul Război Mondial. Ideea a fost relansată în 1955, la Messina, în Sicilia, când șase miniștri ai afacerilor externe din Comunitatea Europeană a Cărbunelui și Oțelului (Franța, Italia, R.F.G., Belgia, Olanda și Luxemburg) au creat Comunitatea Economică Europeană, la care au aderat ulterior și alte țări. Această comunitate economică de interese s-a transformat odată cu realizarea și a unei comunități politice prin alegerea unui Parlament european și prin adoptarea monedei unice (euro), în anul 1999.

România s-a desprins din blocul socialist în anul 1964, prin afirmarea independenței sale de către Partidul Comunist Român. Schimbările care vor urma în toate țările socialiste sunt accelerate de noua direcție de reformare a societății sovietice prin restructurare economică și democratizare, care i-au fost imprimate din anul 1989.

Realizarea unui sistem de integrare economică a tuturor țărilor europene într-o comunitate este un obiectiv strategic pe termen lung și o provocare demnă de secolul al XXI-lea, când se afirmă, mai mult ca oricând, necesitatea conservării civilizației europene prin păstrarea diversității entităților ei etnoculturale.

Există o multitudine de valori și direcții artistice care s-au manifestat în secolul al XX-lea. Nu există limite precise care să contureze riguros curente și tendințele în care s-au conturat artele. Întrucât mișcarea artistică a acestui secol este extrem de diversă, exegeții acestui fenomen au păreri controversate în tentativa de a emite sinteze despre cultura contemporană.

Ca exemplu, la debutul secolului al XX-lea, modul în care era percepută vechea pictură a fost detronat mai întâi de industria cinematografică, apoi de designul industrial și, în cele din urmă, de arhitectură. Folosirea unui număr limitat de materiale, impusă de considerente economice, desigur, a condus la o estetică minimalistă, uniformizată, care renunța la elementele decorative în favoarea proporțiilor. Astfel că modernității, cei care construiau blocuri-turn sau zgârie-nori

din oțel și sticlă, nu se mai considerau simpli constructori, ci adevărați artiști și modelatori ai societății.

Modernitatea și specificitatea culturii se manifestă în direcțiile gândirii moderne și concepțiile estetice din acest secol XX, care pledează pentru egalitatea și fraternitatea oamenilor, indiferent cărei rase îi aparțin: albă, galbenă sau neagră. De aceea, exegeza unei opere de artă se cere făcută ținând seama de contextul geografic, de afinități etnice, în corelație cu celelalte științe umane care-i conferă valoare.

În toate ipostazele sale, arta a reprezentat, alături de știință, în secolul XX, cea de a doua activitate esențială a omului. Ea este un mijloc de exprimare care revelează interiorul ființei umane în raport cu mediul existențial. Arta, o spune istoricul și criticul de artă Élie Faure, este acțiune, iar această acțiune, la rândul ei, modelează civilizația. El constata că „fiecare generație adaugă *poemului* un alt cânt, compus nu numai în graiul pe care ne-am deprins să-l numim Poezie, Muzică, Pictură, Sculptură sau Arhitectură, ci și cu cel numit de obicei, *Acțiune*“ (Faure 1990, 10-11). Dar arta poate fi creatoare sau distructivă, precum dragostea dintre oameni, deoarece și ea este un mare transformator de vieți omenești. În sensul celor de mai sus, cultura în secolul al XX-lea și, implicit, artele trebuie înțelese ca acțiuni umane continuatoare ale tradițiilor umaniste ale culturii europene din secolele anterioare.

3. Cenzură și totalitarism în perioada comunistă

Dincolo de istoricul textelor sau de tematica abordată, dincolo de viziunea regizorală, literatura dramatică și spectacologia din perioada comunistă 1965-1989, fie că s-a supus, fie că s-a opus presiunii ideologice, a fost evident influențată de un fenomen care s-a manifestat pe tot parcursul acestei perioade de totalitarism: cenzura.

Așadar, înainte de a ne lansa în discuția propriu-zisă, se impune o scurtă explicitare a ce anume înțelegem prin cenzură. Conform Dicționarului explicativ al limbii române, cenzura este controlul exercitat de autoritățile publice, religioase sau politice, asupra vieții private a cetățeanului: asupra

bibliotecilor, editurilor, publicațiilor, presei, manifestărilor spectacologice, producțiilor cinematografice, televiziunii, internetului și mai nou a platformelor de socializare, cu scopul de a împiedica răspândirea unor idei socotite primejdioase, vulgare, imorale sau chiar revoluționare. (O particularitate a cenzurii este și acea funcție psihologică identificată de Freud și care presupune refularea în inconștient a dorințele neconforme cu convențiile sociale.)

În cartea sa *Cenzură și ideologie în comunismul real*, scriitorul Dan Culcer face o apreciere inedită referitoare la tema aflată în discuție: „Cine controlează prezentul controlează trecutul.» Această parte a unei formule orwelliene³ definește exact *ideologia cenzurii*, constituită la intersecția unor programe teoretice cu cele pragmatice, la baza politicii culturale comuniste (marxiste, leniniste, staliniste, dejiste, ceaușiste etc.), în toate variantele localizate pentru Europa de Est, fără excepții. Diferențele au fost de intensitate și cuprindere, de natură tactică, niciodată de natură strategică. Nu ideologia comunistă a indus cenzura, ci chiar cenzura a fost esența ideologiei comuniste, derivată din natura sa utopică și totalitară, ceea ce impunea controlul global, coerența fără falii, niciodată atinsă.“ (Culcer, 2016, 23) (Dacă în primii ani de comunism Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor își exercita controlul numai asupra presei și tipăriturilor, după 1965 sunt cuprinse în sfera sa de control toate mijloacele de propagandă și informare, bibliotecile, editurile, presa, teatrul, filmul și televiziunea).

Pentru Czesław Miłosz, *Noua Credință*⁴, acea magie exercitată de doctrina comunistă asupra atâtor intelectuali din însăngeratului și absurdul secol XX, a însemnat demistificarea



3. George Orwell (pseudonimul lui Eric Arthur Blair) (1903-1950) a fost un scriitor englez care în romanele sale a denunțat teroarea regimurilor totalitare. Le înfățișa într-un univers grotesc, monstruos sau terifiant și pleda pentru libertatea spiritului și demnitatea umană (vezi alegoria *Ferma animalelor* sau utopia politică negativă 1984).

4. Vezi Czesław Miłosz, *Gândirea captivă*, scrisă în anul 1953 la Paris. După decizia sa de a rupe cu dictatura comunistă din Polonia și de a rămâne în Vest, eseuul lui a devenit un document esențial al literaturii antitotalitare.

totalitarismului, a faptelor de violență, a abdicării rațiunii și a ascensiunii unor dictatori paranoici pentru care jocul iresponsabil cu destinele a milioane de oameni era răspunsul la ceea ce ei considerau a fi „comandamentele istoriei“.

Pentru toate țările central și est-europene, ca și pentru România, istoria acestui „însângerat și absurd secol XX“ a înregistrat două fenomene traumatice din punct de vedere social și politic: 1945 și 1989. Aceste două momente din istorie au presupus nu doar imense pierderi de vieți omenești și valori culturale, dar și adaptarea la alte sisteme de valori decât cele tradiționale.

Schimbarea politică, care a debutat în martie 1945, odată cu instalarea regimului Petru Groza, a cunoscut, timp de doi ani, o perioadă de tranziție, în care nonvalorile noii ideologii au pătruns forțat în conștiința populației românești, sărăcită total în urma războiului, căreia i se promitea un viitor luminos. Evenimentele au evoluat rapid, perioada de „acomodare“ finalizându-se prin actul de abdicare forțată a regelui Mihai, la 30 decembrie 1947, și prin adoptarea noii Constituții din aprilie 1948, care a anulat pluralismul politic, a consacrat acapararea completă a puterii de către forțele comuniste și instaurarea regimului de „democrație populară“.

În linii mari, sub raport istoric, putem deosebi trei perioade relativ distincte ale regimului comunist din România: dogmatismul stalinist din anii '50, epoca de relativă liberalizare, între 1964-1971 și epoca de restalinizare, până în 1989.

În plan cultural, regimurile comuniste care au preluat puterea în țările Europei centrale și de răsărit și-au fixat ca obiectiv distrugerea elitei intelectuale, desfigurând cultura națională a țărilor respective și înlocuind-o cu „una nouă“ sub deviza „internaționalismului proletar“⁵.

Specificul primei etape a fost determinat de regimul politic de tip fundamentalist și de sovietizarea impuse de Stalin în România și în celelalte țări din blocul socialist. Literatura,



5. În ideologia marxistă, internaționalismul proletar reprezenta un principiu fundamental care exprima unitatea și solidaritatea de clasă internațională a oamenilor muncii din toate țările în lupta împotriva exploatării și asupririi.

inclusiv cea dramatică, are, în acest timp, o singură dimensiune: „de propagandă și de agitație“, fiind investită cu misiunea istorică de a exprima, de a transmite și de a impune ideologia de partid. Încadrată într-o concepție unică despre artă, dictată și hotărâtă la Moscova, această literatură trebuia să creeze suportul mental și afectiv necesar înregimentării populației în slujba idealului comunist. Pentru a denumi acest tip de literatură, au fost preluate două formule din Uniunea Sovietică: *proletcultism*⁶ și *realism socialist*⁷.

Anul 1948 a fost unul cardinal și pentru cultura României, trecându-se la o politică sistematică de comunizare, îndeosebi prin legea naționalizării, sub efectul căreia au căzut și instituțiile de cultură. În plan politic și cultural, a început o represiune agresivă față de reprezentanții vechii clase politice și intelectuale, în paralel cu un program de sovietizare a culturii. În același an, cenzura ideologică s-a instituționalizat, cu efecte asupra tuturor domeniilor de creație sau de activitate culturală. Au fost stabilite liste cu publicații, opere sau autori care pot vedea lumina tiparului și liste cu publicații



6. *Proletcultismul* este un termen aplicat literaturii române ideologizate din perioada stalinistă, în comentariile și analizele ulterioare acestui interval de timp. La origine, termenul se referă la organizația *Proletcult* („cultura proletară“), organizație „muncitorească cultural-educativă cu caracter de masă“, înființată în Rusia, în 1917, cu puțin timp înainte de Revoluția din Octombrie. *Proletcult* își declară autonomia față de ideologia leninistă, în numele unei arte „noi“, fără tradiție, fără moștenire, fără continuitate, având caracter mai mult avangardist. Devenind incomodă, organizația este lichidată în anul 1932.

7. *Realismul socialist* desemnează concepția de tip doctrinar despre artă, oficial transformată în directive, impusă în 1932 de către Partidul Comunist al Uniunii Sovietice, odată cu lichidarea *Proletcultului*. Realismul socialist impune altă relație cu trecutul: „preluarea critică și creatoare a celor mai valoroase cuceriri“, în folosul societății și al culturii socialiste, și eliminarea elementelor retrograde ale vechii societăți, cea burgheză, pe baza unui spirit critic ascuțit. Conținutul acestei arte se prezintă sub două fațete: pe de o parte, este o critică a trecutului, adică a tarelor moștenite de societatea burgheză, pe de altă parte, este o afirmare a *noului* care se naște din dezvoltarea socialistă. Promotorii ei susțin că, spre deosebire de arta burgheză, care copiază realitatea, realismul socialist dă artei valoare de sinteză și capacitate de proiecție.

și opere care trebuiau interzise, cu autori care trebuiau scoși din circuitul public⁸. Bibliotecile publice au fost „purificate” de lucrările interzise, dar au fost invadate de traduceri din literatura rusă. Filmele rusești au umplut ecranele, iar editurile și ziarele au fost trecute sub un sever control ideologic.

În această perioadă, au avut loc acțiuni de exterminare a elitei, îndochinare a populației, ca și impunerea unui model de gândire străin de tradițiile noastre naționale, ideologizarea culturii, a literaturii, a presei, a artei, și s-a dispus izolarea aproape totală de fenomenul cultural european.

În domeniul teatrului, mai întâi, s-a impus modificarea repertoriului cu ajutorul cenzurii. Unii actori au fost criticați, cerându-li-se o mai mare apropiere de public, iar regizorilor li s-a impus traducerea pe scenă a realităților sociale cotidiene. Epurările au fost efectuate prin Direcția Generală a Teatrelor (înființată în anul 1945) de la Ministerul Artelor. Un lucru bun a fost totuși acela că s-au luat măsuri pentru ridicarea unor teatre noi în provincie sau în cartierele muncitorești, care să demonstreze setea de frumos a proletariatului, dar și capacitatea sa de creație teatrală, prin încurajarea turneelor unor formații de amatori, de regulă sindicale (Bușe, Marinescu și Rădulescu-Zoner 1995, 74-75).

Nicolae Cocea, aflat la conducerea Direcției Generale a Teatrelor în iulie 1947, a făcut posibilă apariția *Legii nr. 265 pentru organizarea Teatrelor, Operelor și Filarmonicilor de Stat*⁹,



8. În 1946, apare catalogul *Publicații scoase din circulație*, cu 1863 de titluri, dintre care 762 în limba română, iar, în 1948, alt catalog de 10000 de titluri, de 522 de pagini, cu un supliment de 11 de pagini, la care se adaugă toate manualele școlare de dinainte de 1947. Alți autori au fost scoși din circulație prin interdicția tacită de a nu mai fi publicați (ex. Maiorescu, Călinescu). S-au întreprins acțiuni de epurare a bibliotecilor particulare cu arderea sau confiscarea cărților, așa cum s-a întâmplat cu biblioteca lui E. Lovinescu. Scena literară a timpului este copleșită de sublitteratură, un rol important în asigurarea alinierii ideologice avându-l critica literară, care devine un fel de jandarm al Partidului. Totuși, excepțiile nu lipsesc, în această perioadă apărând câteva romane importante pentru literatura română: *Bietul Ioanide* de G. Călinescu (în 1953), *Moromeții*, volumul I, de Marin Preda (în 1955) *Cronică de familie* de Petru Dumitriu (în 1956), *Groapa* de Eugen Barbu (în 1957).

9. V. *Monitorul Oficial* nr. 162/18 iulie 1947, Partea I, A, disponibil

precum și pentru regimul spectacolelor publice (inițiată de guvernul Petru Groza și adoptată de Adunarea Deputaților) și a elaborat *Directivele pentru alcătuirea repertoriilor teatrale*, împreună cu Ion Pas, ministrul Artelor. Directivele impuneau respectarea obligatorie a 45 de condiții, ceea ce însemna o gravă limitare a libertății de creație și exprimare dramaturgică, o ignorare a criteriilor tradiționale (profesionalism, talent), o promovare a pseudovalorilor, a rigidității și anostului și, nu în ultimul rând, o aspră cenzură și autocenzură a scenariștilor, regizorilor și actorilor.

Repertoriul era alcătuit ținând seama de niște principii riguroase, preocuparea de bază fiind eliminarea oricărei posibilități de a propaga idei ostile sistemului ori de a prezenta puncte de vedere diferite de cele ale politicii oficiale:

a) îndeosebi până la jumătatea anilor '60 ai secolului trecut, repertoriul trebuia să conțină lucrări care să prezinte lupta și realizările celui mai înaintat proletariat din lume, evenimentele istorice care au dus la constituirea statului sovietic, să popularizeze activitatea și realizările oamenilor sovietici, ca îndreptar pentru toți oamenii muncii;

b) repertoriul era menit să ofere informații asupra evoluției conștiinței sociale în diversele etape ale dezvoltării istorice;

c) repertoriul trebuia să facă educație estetică, prezentând doar evoluția ideii de frumos, de la o operă la alta și de la un creator la altul;

d) repertoriul urma cu necesitate să prezinte critic tarele societăților trecute, să facă educație patriotică prin popularizarea marilor evenimente și figuri ale istoriei naționale, în cazul nostru să evidențieze fondul clasic al dramaturgiei românești progresiste, ca bază pentru noua dramaturgie socialistă;

e) repertoriul trebuia să sprijine acțiunea de transformare socialistă a țării, aducând în scenă eroii „autentici” și problemele majore ale construcției socialiste și să promoveze doar pe acei dramaturgi străini ale căror opere nu puneau în primejdie integritatea „lagărului socialist”;



online la: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Monitorul_Oficial_al_României._Partea_1_1947-07-18,_nr._162.pdf

f) repertoriul era chemat să abordeze teme cu specific regional și local, apropiate de problemele locale ale construcției socialiste, dând astfel un profil propriu unui teatru regional.

Pe bună dreptate, G. Millian deplângea în *Semnalul* noua lege și directivele adiționale care făceau imposibile reprezentațiile pieselor lui Caragiale pe motiv că ar încălca minimum două condiții/directive: ar jigni bunele moravuri și ar tulbura armonia socială (Selejan 1993, p. 42).

În 3 decembrie 1947, N. D. Cocea era înlocuit în funcția de director general al teatrelor cu regizorul Aurel Ion Maican care, în prima sa conferință de presă, a declarat că nu se va limita doar la aprobarea sau respingerea unor piese, ci va urmări „felul în care spectacolul este pus în scenă și felul în care este interpretat de actori“. Cu același prilej, activistul Ion Negreanu vorbea despre reorganizarea Direcției „potrivit principiului centralismului democratic și muncii de colectiv“ (Bușe, Marinescu și Rădulescu-Zoner 1995, 239-240). Modelul era, bineînțeles, teatrul sovietic, „trecutul de factură realistă“, „combativ“, „esențialmente creator“, „esențialmente dinamic“, „teatrul nou“, cu totul diferit de vechiul teatru burghez, cu scop afacerist, „teatrul metafizic“, „retrograd“, „lipsit de talente“ (exemplul negativ dat era situația teatrului din SUA, unde „artiștii sunt concediați, iar teatrele se închid“). Etalonul în regizarea pieselor de teatru era considerat Konstantin Sergheevici Stanislavski (pseudonimul lui K. S. Alekseev, 1863-1938), regizor, actor, pedagog și teoretician de teatru sovietic, iar dintre lucrările lui teoretice erau preferate *Viața mea în artă* și *Munca actorului cu sine însuși*¹⁰.

Experiența sovietică era permanent elogiată, unii profesioniști ai scenei românești (și privilegiați ai regimului, totodată), precum regizorul Dinu Negreanu, fiind trimiși în vizită în URSS „pentru a urmări activitatea instituțiilor de învățământ artistic, a teatrelor, mișcării muzicale și plastice“, cu această ocazie vizionând zeci de spectacole, participând la audiții, expoziții, lecții, ateliere, conferințe și repetiții.¹¹



10. A se vedea *Mic dicționar enciclopedic*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, 1986, pp. 1651-1652.

11. Gabriel Catalan, *Teatrul și muzica din România în primii ani de*

Regizorii erau criticați pentru că „n-au știut niciodată să fie formatori de spectacole“, axându-și piesele în jurul actorilor principali și părăsind conținutul textului. Li se cerea acestora să fie onești față de popor, fiindcă regizorul este un cetățean și, în primul rând, un ideolog. Era aspru criticată lipsa totală a luptei de clasă.

Rolul secretarului literar era esențial în structura fiecărui teatru, printre atribuțiile acestuia numărându-se principalele sarcini administrative și organizatorice ale stabilirii repertoriului (și, deseori, a distribuției), ale pregătirii, promovării, montării și desfășurării spectacolelor, inclusiv îndrumarea, coordonarea și controlul autorilor, ale traducătorilor, regizorilor, scenariștilor, actorilor și chiar ale spectatorilor, motiv pentru care „era considerat garantul respectării cerințelor politico-ideologice“ și al unei stricte autocenzuri în arta dramatică.

Ca în cazul cinematografelor, exista un plan de încasări care trebuia realizat și acest lucru se făcea aproape în exclusivitate prin vânzarea obligatorie a билетelor în întreprinderi și instituții. De cele mai multe ori, publicul era format din soldați și studenți care erau aduși în grupuri organizate la teatru. De un succes real se bucurau spectacolele de operă și operetă care, firește, nu puteau fi atât de puternic ideologizate. De regulă, pentru a obține un bilet la un astfel de spectacol, trebuia să cumperi trei bilete la teatru unde se juca o piesă din repertoriul nou, românesc sau rusesc.

Planul de încasări se stabilea, în general, în funcție de numărul locurilor disponibile la sediu (610 în cazul Sălii Mari a Palatului Culturii din Târgu Mureș) și de numărul spectacolelor susținute la sediu și în deplasare. Din *Centralizatorul planului cultural pentru anul 1963*, secțiile română și maghiară, semnat de Tompa Miklós, rezultă că Teatrul de Stat din Târgu Mureș își propusese: 12 premiere cu 5 piese originale și 446 de reprezentații (216 la sediu și 180 în deplasare) cu 172364 spectatori, care ar fi adus încasări de 971116 lei.¹² La rândul



comunism (I), în: <http://www.arhivelenationale.ro/images/custom/image/serban/RA%201%202009/15%20catalan,%20gabriel.pdf>.

12. S.J.A.N.-Mureș, fond *Sfatul Popular al Regiunii Autonome*

său, Teatrul de Stat de Păpuși propunea 5 premiere (2 piese originale), cu un total de 403 reprezentații (227 la sediu, 134 în deplasare, 42 în turneu), care ar fi adus 81000 de spectatori și un venit de 162250 lei.¹³

Un alt mijloc de a atrage spectatorii la piesele cu puternic conținut propagandistic era acela de a plasa în distribuție numele mari ale scenei românești din acea vreme: Ion Iancovescu, George Vraca, George Calboreanu, Grigore Vasiliu Birlic, Ion Finteșteanu, Radu Beligan, Maria Filotti etc. Unii din marii actori precum Constantin Radaman, Vichi Athanasiu sau Tanți Cocea au refuzat astfel de roluri, fiind treptat marginalizați. Actorii noi erau, la început, formați prin cursuri de scurtă durată și erau recrutați în funcție de devotamentul lor față de regim. După 1954, s-a renunțat totuși la această formulă și pregătirea actorilor a devenit mai profesionistă.

Regimul comunist îi atrăgea pe oamenii de teatru cu tot felul de avantaje materiale și simbolice, de statut social: distincții (ordine, medalii, titluri, ca „Ordinul Muncii“, „Medalia Muncii“, „artist al poporului“, „artist emerit al RPR“ etc.), diplome de absolvire a cursurilor Universității Serale de Partid (la Iași, de pildă, 35 de actori, membri sau nemembri ai PMR, urmau aceste cursuri în 1953), calitatea de membri ai Consiliului Artistic al Teatrului sau cea de participant la „Cercul Stanislavski“ din teatrul respectiv, cerc controlat ideologic de Partid prin Biroul Organizației de Bază, o funcție de conducere în acesta reprezentând, adesea, garanția succesului în cariera artistică și politică.

După cum arată documente deja publicate despre cenzura în teatru sub comunism, în primii ani, partidul începea supravegherea artistului din faza incipientă, organizând discuții între scriitori și activiști pentru angajarea temei viitoarei opere. Odată creată, aceasta era supusă examenului ideologic sever al diverselor comisii (cum au fost Comitetul de Lectură din Ministerul Artelor și Informațiilor, în 1948-1949, apoi Direcția Generală pentru Presă și Tipărituri,



Maghiare, dosar 301, f. 14.

13. *Idem*, f. 17.

organism înființat pe lângă Consiliul de Miniștri și care a funcționat din 1949 până în 1977, când atribuțiile sale au fost transferate spre redacții, edituri și conducerile teatrelor). Repertoriul era impus prin Direcția/Consiliul Teatrelor din Ministerul Culturii (mai târziu, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, apoi Consiliul Culturii și Educației Socialiste, sub ultima titulatură). Inițiativa teatrului în fixarea propriului repertoriu a evoluat între limite strict controlate. La începutul anilor '50, fiecare teatru primea, pentru o stagiune (uneori doar pentru o jumătate de stagiune), lista pieselor pe care era obligat să le joace. Nu era permisă nici măcar schimbarea ordinii acestora.

O oarecare „relaxare“ a cenzurii s-a înregistrat la mijlocul deceniului șase al secolului al XX-lea, sub impulsurile date de „spiritul Genevei“ și de „raportul secret“ citit de N. S. Hrușciiov la Congresul al XX-lea al PCUS (prin care erau dezvăluite și criticate unele crime și excese staliniste și cultul personalității lui Stalin), astfel că, din aprilie 1956, sub egida Ministerului Culturii și a Uniunii Scriitorilor, a fost publicată revista de specialitate *Teatru*, condusă de Camil Petrescu (în calitate de președinte) și Horia Deleanu (redactor șef).

De asemenea, contactele teatrale cu Occidentul (mereu considerat imperialist, decadent și cosmopolit) au fost reluate abia în iunie-iulie 1956, atunci când Teatrul Național din București a participat la Festivalul Internațional de Artă Dramatică de la Paris, prilej cu care Partidul și Securitatea au încercat influențarea pozitivă, manipularea, dezinformarea și chiar readucerea în țară (măcar în vizită) a unor mari intelectuali români exilați (printre care actrițele Elvira Popescu și Alice Cocea, dramaturgul Eugen Ionescu, actorul Jean Yonnel, compozitorul și dirijorul Ion Perlea, sculptorul Constantin Brâncuși, scriitorii Mircea Eliade și Emil Cioran, ziariștii V. Alexandrescu, I. Velicu și R. Boilă), prin folosirea unor actori, regizori și scenariști ca agenți de influență (Marietta Sadova, Ion Manolescu, Maria Filotti, Sică Alexandrescu, Radu Beligan, Ion Henter ș. a.).

Ca o concluzie, putem afirma că, în perioada 1945-1964, teatrul, cu toate caracteristicile sale, a fost infestat de doctrina materialismului dialectic și istoric, a fost monopolizat de metodele, operele și canoanele realist-socialiste, i s-au

impregnat dogmele luptei de clasă și ale decadenței artistice generalizate din lumea capitalistă, i-au fost impuse modelul sovietic, antiformalismul și anticoscopolitismul, fiind astfel transformat încât să contribuie eficient la făurirea „omului nou“.

Perioada 1965-1971 este cunoscută sub numele de perioadă de deschidere culturală și de liberalizare politică. Este perioada în care sunt redescoperite și revalorificate filioanele naționale ale culturii, în care se reiau contactele intelectuale cu lumea occidentală; arta și activitățile culturale își revendică și obțin o relativă autonomie față de directivele politicii oficiale, directive ce cunosc și ele o fază de relaxare, iar cenzura ideologică devine mai permisivă. Artele plastice, teatrul, cinematografia, literatura și presa culturală cunosc o înnoire de substanță, o diversificare stilistică și realizări de performanță.

Distanțarea ideologică față de canoanele proletcultismului și ale „realismului socialist“ favorizează apariția unei noi generații artistice, care se va impune cu realizări de performanță, în toate domeniile, de la poezie, roman, critică și dramaturgie, la muzică, film, teatru, pictură și sculptură. În artele plastice și în mișcarea teatrală, în muzică și cinematografie, apar opere de valoare, sunt asimilate noile formule literare occidentale, critica literară dobândește un fundament teoretic solid, își înnoiește radical limbajul, abordările, stilul, scara de valori este refăcută după criterii estetice, sunt eliminate erorile și aprecierile aberante din anii proletcultismului.

„Ceea ce i-ar putea uimi pe tinerii de astăzi interesați de fenomenul «literaturii sub comunism» este faptul că mulți dintre scriitorii de care s-a servit propaganda până în ultima clipă a regimului nu au resimțit ca pe un moment excepțional al destinului literaturii române și ca pe o descătușare hotărârea Partidului de a nu-i mai constrânge pe scriitori să se supună schemelor realismului socialist“ (Negrici 2019, p. 267), remarcă profesorul Eugen Negrici de la Universitatea din București.

În general, are loc o diversificare a câmpului cultural, apar grupări care promovează anumite stiluri, reviste care se individualizează prin promovarea unor direcții și programe estetice, unii intelectuali, scăpați din închisori, încep să publice

în reviste, alții sunt treptat integrați în învățământ sau cercetare. În principalele centre de județ, apar reviste culturale de ținută, în care se exprimă o nouă generație de intelectuali, detașați de dogmatismul marxist, cu referințe la modelele teoretice contemporane.

După 1971, în epoca minirevoluției culturale importate din China și Coreea de Nord, regimul comunist manifestă o tendință tot mai accentuată de reideologizare a mediului cultural și de înăsprire a cenzurii. Regimul politic evoluează treptat spre o restalinizare, prin impunerea unei „linii ideologice” în cultură și prin cultul personalității dictatorului Ceaușescu. Efectul acestei cotituri ideologice este contradictoriu în plan cultural. În acest moment, se naște și o reacție, difuză, la început, de opoziție la politica regimului. Apar tot mai frecvent forme de protest social și intelectual. Mediile culturale aveau acum structuri consolidate, independente de cele politice, iar pozițiile dobândite de o serie de personalități și de unele publicații în perioada anterioară încurajează unele acte de dizidență individuală, care se vor amplifica în anii '80.

Mediile culturale sunt divizate, însă, de angajări teoretice și ideologice diferite, inclusiv de atitudini diferite față de tradiția culturală; sunt reluate teme și dispute din perioada interbelică. Literatura dezvăluie aberațiile sistemului comunist, dar într-un limbaj simbolic, aluziv și „esopic”, pentru a putea trece de cenzură. În mediile sociale și intelectuale, se dezvoltă un limbaj codificat prin care oamenii își exprimă aversiunea față de regim; este epoca limbajului dublu, a unor conduite duplicitare, ca strategii de supraviețuire și de opoziție simbolică.

Este perioada în care cenzura se înăsprește, repertoriile sunt din nou controlate strict, circuitul informației este supravegheat. Dar, deși propaganda s-a intensificat, ea nu mai avea eficiența dorită, regimul nu mai era crezut, iar lumea culturală a opus diverse forme de rezistență, pasive sau manifeste.

La începutul anilor '80 ai secolului trecut, teatrele, ca de altfel toate instituțiile de cultură, în afară de biblioteci, au fost lovite de aberantele măsuri ale programului de autofinanțare impuse de un regim cu o economie aflată în plină degringoladă.

Proiectele optimiste ale conducerilor s-au văzut minate de reducerea treptată a sumelor alocate de la buget, începând cu

1 aprilie 1984. Subvenția pe care o primea Teatrul Național din Târgu Mureș, de pildă, era, uneori, mai mică decât asigurările sociale și impozitele pe care instituția trebuia să le achite statului¹⁴. În asemenea condiții, instituția s-a văzut pusă în fața unei probleme capitale – cea a supraviețuirii sale, prin măsuri de economii extreme și prin recurgerea la diferite soluții paliative. Pentru a se putea încadra în limitele financiare impuse, era necesară aplicarea unui regim sever de economii, sporirea numărului de abonamente, prestarea de servicii către populație, închirieri de costume pentru petreceri, confecționarea de reclame pentru diferite unități economice etc.

Cu sprijinul Comitetului Județean de Cultură și Educație Socialistă, acesta a elaborat, împreună cu întreprinderile economice patronatoare, programe anuale de acțiuni comune vizând realizarea de spectacole, manifestări cultural-artistice și distractive, eficiente financiar; au fost luate măsuri concrete pentru sporirea numărului și a calității spectacolelor (pentru atragerea a cât mai mulți spectatori); organizarea unor spectacole de mare amploare pe stadioane și în alte spații naturale etc.

„Și totuși – continua Iuliu Moldovan – s-au găsit oameni de suflet care au fost alături de teatru cu sufletul și cu... banii, al căror nume ar merita consemnat în cronica teatrului... Și au fost niște spectatori care umpleau sălile, răsplătind generos valurile de transpirație de pe scenă. Au fost...” (Fodor 2002, pp. 225-226).



14. Iuliu Moldovan, care a deținut două mandate de director al Naționalului târgumureșean (1973-1976 și 1985-1991) spunea că: „... A urmat «al doilea mandat», între 1985-1991, cea mai «obsedantă perioadă» din istoria de până atunci a teatrului românesc. Finanțare de doar 15%, vizionări repetate ale unor spectacole de către faimoasa comisie ideologică, frica de a nu evada din «indicațiile tovarășului», emoții până la aprobarea repertoriului de către «tovarășa de renume mondial», teama de a nu putea achita salariile etc.”. (apud Zeno Fodor, *Teatrul românesc la Târgu Mureș*, volum aniversar, p. 225).

Bibliografie:

- BURAKOWSKI, Adam, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965-1989. Geniul Carpaților*, traducere de Vasile Moga, prefață de Stejărel Oлару, Iași, Editura Polirom, 2011.
- COMISIA prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste din România, *Raport Final*, București, Editura Humanitas, 2007.
- CULCER, Dan, *Cenzură și ideologie în comunismul real*, vol. 1, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2016.
- FAURE, Élie, *Istoria artei. Spiritul formelor*, traducere de Irina Mavrodin, prefață de Dan Grigorescu, vol.1, București, Editura Meridiane, 1990.
- BUȘE, Daniela; MARINESCU, Beatrice; RĂDULESCU-ZONER, Șerban, *Instaurarea totalitarismului comunist în România*, București, Editura Cavallioti, 1995.
- FODOR, Zeno, *Teatrul românesc la Târgu Mureș*, volum aniversar, Târgu Mureș, Teatrul Național, 2002.
- MAZOWER, Mark, *Umbre peste Europa. Democrație și totalitarism în secolul XX*, traducere din limba engleză de Mihnea Gafița, București, Editura Litera, 2019.
- MIŁOSZ, Czesław, *Gândirea captivă*, traducere din polonă de Constantin Geambașu, postfață de Włodzimierz Bolecki, București, Editura Humanitas, 2017.
- NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2019.
- SELEJAN, Ana, *România în timpul primului război cultural (1944-1948)*, vol. II: *Reeducare și prigoană*, Sibiu, Editura Transpres, 1993.

SPECTACOLELE REGIZORULUI CRIN TEODORESCU

Raluca Blaga

DOI 10.46522/CT.2021.02.04

Abstract:

The Performances of the Stage Director Crin Teodorescu

This present article follows in a chronological manner Crin Teodorescu's performances. An important figure of Romanian theatre in the 1960s, the stage director proved to be a theatrical voice that was brave enough to ask important questions: *why theatre? why do we make theatre?* Every performance that carries his signature seems to re-think the perspective upon which we regard theatre. A stage director not too often mentioned and almost forgotten, Crin Teodorescu represents for the author of this article an important theatrical voice that must be listened today.

Keywords:

Crin Teodorescu; stage-directing; history of Romanian theatre; 1960s Romanian theatre; archives.

Forța de a le refuza lumina tiparului unor rânduri scrise, nenecesare în ansamblul întregului cu privire la un subiect anume, reprezintă punctul în care esențializarea și scopul demersului întreprins își reclamă autoritatea. Cel/cea așezat(ă) în fața documentului se vede nevoit(ă) să opereze decizii. M-am aflat în fața unei astfel de hotărâri în toamna acestui an, atunci când am predat, pentru portalul Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc, biografia artistică a regizorului Crin Teodorescu¹. Lunile dedicate



1. V., în acest sens, Raluca Blaga, *Crin Teodorescu*, Dicționarul

documentării au dat naștere unui material amplu, stufos, complex. Nu toate elementele care au fost pregătite pentru a intra în componența articolului îi erau și necesare. Consider însă că aceste elemente adunate atunci trebuie să vadă lumina tiparului într-un alt context, sub o formă distinctă. Aici, intră în joc conținutul articolului de față: prezentarea cronologică a traseului spectacologic asupra căruia s-au așezat pașii regizorali ai lui Crin Teodorescu. Cred că vocea artistică și teoretică a celui care a fost Crin Teodorescu merită să fie ascultată încă o dată, întrucât se poate dovedi fertilă pentru un câmp teatral încă neexplorat la adevăratele sale dimensiuni. Articolul de față propune atât perspectiva regizorului, ivită din propriile articole sau regăsită în paginile caietelor-program, cât și perspectiva criticii contemporane cu privire la aceste demersuri teatrale. Totodată, pentru a-și împlini misiunea, autoarea articolului *Spectacolele regizorului Crin Teodorescu* vă îndeamnă, pentru a beneficia de o perspectivă completă, să parcurgeți și materialul disponibil între „paginile” Dicționarului Multimedia al Teatrului Românesc.

1. Primele spectacole, prim-regizor, directoratul gălățean

Numărul 12/1967 al revistei *Teatrul* conține un material amplu coordonat de Florin Tornea intitulat *21 de animatori și creatori de spectacole despre etape și momente memorabile din acești 20 de ani*. Grupajul este dedicat istoriei recente a teatrului românesc. În articolul său intitulat *Viitorul aparține unor colective mici*, Crin Teodorescu își prezintă, după o „triare severă”², o listă care conține cinci dintre spectacolele sale semnificative, puse în scenă până la acea dată. Din lista menționată fac parte și două dintre primele sale puneri în scenă la teatrele din Brăila și Galați (este vorba despre spectacolele *Viața nouă* și *Preludiu*). Comentariul semnat de Crin Teodorescu se dovedește important în ceea ce privește începutul activității sale de regizor,



Multimedia al Teatrului Românesc, octombrie 2021, <https://www.doi.org/10.47383/DMTR.02.03>.

2. Crin Teodorescu, „Viitorul aparține unor colective mici”, în *Teatrul*, anul XII, nr. 12, decembrie 1967, p. 38.

dar, mai ales, importantă este și perspectiva sa artistică, fie ca prim-regizor, fie ca director al teatrului gălățean. Într-o perioadă în care încă se simțeau urmele războiului, iar în paginile revistelor de specialitate urmau discuții ample despre rostul și locul regiei de teatru, Crin Teodorescu reușește ca, la doar un an de la deschiderea Teatrului de Stat Galați, să obțină cu spectacolul *Preludiu* de Ana Novac Premiul I la Decada dramaturgiei originale. Până la acel moment, Teodorescu pusese în scenă doar patru spectacole, toate pe scena Teatrului de Stat Brăila: *Viața nouă* de Anton Semenovici Makarenko (1954), *Curentul subteran* de Albert Maltz (1954), *Spectacol Cehov* (1954), *Micii burghezi*, de Maxim Gorki (1955). În punerile în scenă de la Brăila, realizate împreună cu o echipă formată din tineri, Crin Teodorescu menționează unul dintre principiile ordona-toare pe care le-a urmat: „o încorporare a emoției în mișcare”³. Impresionat de o povestire despre spectacolele lui Vahtangov, regizorul își dorea să construiască pe scenă „un dinamism organic, un joc exploziv și uneori chiar acrobatic”⁴. Toate aceste gânduri artistice vor fi împlinite și desăvârșite în spectacolele realizate ulterior la Galați.

Încă de la înființarea Teatrului de Stat Galați⁵, Crin Teodorescu devine prim-regizor al instituției, iar, în perioada mai 1956-februarie 1957, ocupă funcția de director al teatrului. Primul spectacol care deschide, în fapt, recent înființatul teatru are la bază piesa Anei Novac, *Preludiu*. Conform informațiilor primite de la secretariatul literar al teatrului, premiera a avut loc în ziua de 14 aprilie 1956 și s-a desfășurat în sala Orchestrei Simfonice de Stat (devenită, mai târziu, Sala Teatrului Muzical *Nae Leonard*). Din distribuția spectacolului, făceau parte și Matei Alexandru, Ștefan Iordănescu, Ștefan Bănică, Mihai Pălădescu, Dana Comnea. La doar o lună de la data



3. *Ibidem*, p. 39.

4. *Ibidem*.

5. Teatrul de Stat Galați se înființează în data de 16 septembrie 1955. Anterior, locuitorii orașului avuseseră parte de spectacole puse în scenă la Teatrul de Stat Brăila-Galați, înființat în 24 aprilie 1949. V. Mihai Florea, „Teatrul românesc contemporan și societatea socialistă”, în: *Teatrul românesc contemporan 194-1974*, coordonatorii ediției: Simion Alterescu, Ion Zamfirescu, București, Meridiane, 1975, pp. 32-33.

premierei, spectacolul va participa la *Decada dramaturgiei originale* organizată de Ministerul Culturii, în perioada 20-30 mai 1956, în București⁶. Concurând în fața juriului cu alte douăzeci și două de teatre⁷, spectacolul regizat de Crin Teodorescu devine „surpriza decadei”⁸ și va primi mai multe aprecieri din partea juriului: Premiul I acordat Colectivului Teatrului de Stat Galați pentru spectacolul *Preludiu* de Ana Novac, Premiul I individual pentru regie îl obține și Crin Teodorescu pentru acest spectacol, iar actorul Matei Alexandru obține o Mențiune pentru rolul Adam. Într-o convorbire cu artistul poporului Costache Antoniu din 8 iunie 1956, apărută în revista *Scânteia*, acesta, membru al juriului Decadei, menționează drept remarcabil faptul că un teatru recent înființat reușește o astfel de performanță: „la Galați, Crin Teodorescu a realizat un spectacol unitar, încheșat, a știut să pună în valoare forțele întregii echipe”⁹. La rândul său, George Rafael, în articolul dedicat spectacolului, va aprecia maturitatea regizorală de care a dat dovadă Crin Teodorescu, precum și nivelul de exigență pe care îl impune acest demers artistic. Subliniind dificultatea de a pune în scenă textul Anei Novac¹⁰, George Rafael remarcă, în ceea ce privește regia semnată de Crin Teodorescu, „o gândire care scotocește în adâncime caracterele eroilor, o migală de ceasornicar pasionat de amănunte, fără a pierde totuși din mână sensul principal al situațiilor scenice, nota lor dominantă, căutând în permanență adevărul sentimentelor, simplitatea și o delicată tălmăcire a poeziei textului”¹¹.



6. V. comunicatul Agerpres din *Scânteia*, iunie 1956.

7. V. Mira Iosif, „În zilele Decadei”, în *Teatrul*, anul I, nr. 3, august 1956, p. 28.

8. *Ibidem*.

9. „Pasiune și însuflețire în arta teatrală”, convorbire cu artistul poporului Costache Antoniu despre decada dramaturgiei originale, în: *Scânteia*, anul XXV, nr. 3616, vineri 8 iunie 1956.

10. Autoarea nu devenise încă un caz problematic. V., în acest sens, capitolul „«Cazul» Novac”, în: Miruna Runcan, *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964*, București, Tracus Arte, 2019.

11. George Rafael, „Un preludiu promițător”, în *Teatrul*, anul I, nr. 3, august 1956, p. 66.

Timp de câțiva ani, teatrul din Galați devine un spațiu propice căutărilor și cercetării teatrale. Crin Teodorescu menționează unul dintre principiile pe care le-a urmat atât ca prim-regizor, cât și ca director: „de lucru *cu* și *în* echipă. Am «fondat» atunci un teatru – gândit într-un anume fel – axat pe principiul echipei”¹². Trupele i se va alătura, la dorința precisă a lui Crin Teodorescu, și tânărul Valeriu Moiescu, cel care, student fiind, se anunța drept un tip de regizor care va manifesta „periculoase tendințe formaliste”¹³ [*sic!*]. Valeriu Moiescu menționează, în scrierile sale, atmosfera specială care se crease în acest teatru de provincie: „la Galați, nu fusesem repartizați la un teatru care ființa, ci la un teatru care lua ființă – ceea ce e cu totul altceva. Teatrul din Galați s-a constituit cu noi și prin noi”¹⁴. În timpul direcției sale artistice, Crin Teodorescu a conturat cadrul pentru apariția unui „climat cu adevărat creator”¹⁵. Nu este întâmplător faptul că i-a oferit lui Valeriu Moiescu direcția artistică a spectacolului care urma să deschidă noua sală a teatrului – aici, Moiescu va pune în scenă pentru prima dată textul lui Caragiale, *D'ale carnavalului*. Un al doilea spectacol care poartă semnătura regizorală a lui Crin Teodorescu este *Don Gil de Ciorap verde* de Tirso de Molina. Spectacolul, a cărui premieră a avut loc în 22 iunie 1957, o avea în distribuție și pe Gina Patrichi care, deși fusese exmatriculată de la Institut¹⁶, este angajată la Teatrul de Stat Galați. Din articolul semnat de Ovidiu Drîmba, observăm, în cazul lui Crin Teodorescu, continuarea proiectului său artistic, ale cărui linii directoare începuseră încă de la spectacolele realizate la Brăila: regia „preocupată mai mult de plastică și de mișcare decât de idei”¹⁷. În aceeași perioadă, la Teatrul de Stat din Galați, va realiza și Radu Penciulescu spectacolul *Hanul de la*



12. Crin Teodorescu, *Viitorul aparține unor colective mici*, art. cit., p. 39.

13. Valeriu Moiescu, *Persistența memoriei*, art. cit., p. 12.

14. *Ibidem*, p. 14.

15. *Ibidem*, p. 15.

16. V. capitolul „Actriță la Galați”, în: Mircea Morariu, *Carte cu Gina Patrichi*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2009.

17. Ovidiu Drîmba, „Mai multă plastică decât idei”, în *Teatrul*, anul II, nr. 9, septembrie 1957, p. 74.

răscruce. Însă, așa cum menționează Crin Teodorescu, „această echipă și spiritul de lucru special care a dominat acolo s-a menținut doi ani. Din păcate, condițiile particulare locale n-au fost prielnice dezvoltării teatrului în această direcție. Au intervenit și tentațiile capitalei, care au absorbit o mare parte din membrii colectivului, ceea ce a dus la o inevitabilă destrămare”¹⁸.

2. Spectacolele ieșene

Pe scena Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Crin Teodorescu va semna regia unui număr de nouă spectacole și unul care ia forma unui laborator/atelier (*Festival de tragedie antică*). În cei cinci ani de lucru cu trupa teatrului ieșean, pare că regizorul și-a continuat câteva dintre principiile artistice cu care plecase la drum și la teatrul din Brăila, dar mai ales la cel din Galați. Din acest punct de vedere, ilustrativ se dovedește paragraful care deschide capitolul dedicat regizorului de Ștefan Oprea în cartea sa, *Martor al Thaliei*: „venirea la Iași a regizorului Crin Teodorescu, în stagiunea 1963-1964, avea să însemne începutul unei perioade de revigorare a artei spectacolului, artă ce părea obosită, cantonată în rutină și tradiție unilateral înțeleasă”¹⁹.

Primul din această serie de spectacole pornește de la o piesă publicată în urmă cu doar câțiva ani de Sergiu Fărcășan, *Steaua polară*. Așa cum mărturisește Crin Teodorescu în caietul-program al spectacolului, scopul întregii construcții regizorale și actoricești fusese acela de a pune în valoare poezia cotidianului: „într-o piesă bună totul seamănă și parcă nu seamănă cu viața, pare că totul e ca în viață și, totuși, văzînd-o, recunoști unele aspecte din viață de care nu-ți dăduseși seama destul de clar până atunci”²⁰. În cronica pe care Florian Potra o semnează în numărul din iunie 1964 al revistei *Teatrul* descoperim reușita



18. Crin Teodorescu, *Viitorul aparține unor colective mici*, art. cit., pp. 39-40.

19. Ștefan Oprea, „Patru regizori în «perioada ieșeană»”. Crin Teodorescu sau calmul aparent al apei adânci”, în: Ștefan Oprea, *Martor al Thaliei*, Iași, Editura Junimea, 1979, p. 46.

20. Crin Teodorescu, „Opinii regizorale”, în caietul-program al spectacolului *Steaua polară*, de Sergiu Fărcășan, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași.

spectacolului, dar și faptul că regizorul a ridicat primul act al spectacolului peste cel al textului dramatic. Cel de-al doilea proiect artistic pentru scena ieșeană ia forma unui laborator/atelier de creație actricească. Având caracterul de experiment, menit a se desfășura în condiții de studio, dar mai ales având scopul de a deveni „factor de informare pentru public și de exercițiu scenic pentru actori”²¹, *Festivalul de tragedie antică* va intra însă, datorită succesului, în repertoriul curent al teatrului.

A cincea premieră a stagiunii ieșene a avut loc marți, 31 martie 1964. Crin Teodorescu a ales *Noaptea regilor*²² și dramaturgia lui William Shakespeare. Se împlineau, la acea dată, 400 de ani de la nașterea dramaturgului englez și, în țară, rețin atenția criticilor spectacolele având la bază piesele sale. În cronica dedicată și *Noapții regilor* de la Iași, Ileana Popovici apreciază, în mod deosebit, două dintre montările Shakespeare ale acelei stagiuni, ambele având la bază aceeași piesă shakespeareană: spectacolul ieșean, în regia lui Crin Teodorescu, și pe cel regizat de Vlad Mugur, la Bacău. Din aprecierile pe care Ileana Popovici le face cu privire la *Noaptea regilor*, descoperim sensul imprimat de regizor direcției scenice: accentul înspre comic, carnavalesc, înspre „caracteristicile de stil ale spectacolului popular”²³. Atenția regizorului se concentrase, pornind de la analiza atentă și precisă a textului („caracterizată prin cultură și profunzime”²⁴ – cum a descris-o autoarea cronicii), tocmai înspre punerea în valoare a calităților și aptitudinilor actorilor din distribuție. Astfel, se explică minuțiozitatea aleasă de Crin Teodorescu în descrierea pe care le-o face personajelor piesei în paginile caietului-program al spectacolului.

Următoarea stagiune a Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași se deschide cu premiera spectacolului *Bălcescu*.



21. Florian Potra, „Două spectacole de tragedie ateniiană”, în *Teatrul*, anul IX, nr. 5, mai 1964, p. 97.

22. Este vorba de versiunea tradusă de Florian Nicolau a piesei lui William Shakespeare, *A douăsprezecea noapte*.

23. Ileana Popovici, „Spectacole Shakespeare”, în *Teatrul*, anul IX, nr. 9, septembrie 1964, p. 89.

24. *Ibidem*, p. 91.

Dincolo de aspectele ideologice și revoluționare pe care i le pusesese la dispoziție piesa lui Camil Petrescu, Crin Teodorescu detectează, în aerul epocii, o vibrație: „atracția, fascinația chiar, pe care tinerii generației de azi o resimt pentru literatura lui Camil Petrescu, în al cărui aliaj suflesc – de «luciditate și febră», de incandescență intelectuală, de vehement refuz al compromisului și mediocrității – ei se regăsesc»²⁵. Spectacolul său va răspunde în mod artistic și acestei vibrații. În analiza dedicată spectacolului ieșean, Florin Nicolau remarcă maniera de o extraordinară plasticitate a prezenței revoluției pe scenă – „prin forța ideilor lui Bălcescu, prin nestăvilita lui pasiune revoluționară»²⁶, precum și pe cea a dispozitivului scenic realizat de Margareta Ene, care a contribuit la stilul cinematografic al punerii în scenă. Mira Iosif, în materialul dedicat spectacolului din *Scânteia*, subliniază și o altă premieră a spectacolului: regizorul a ales să pună în scenă și ultimele două tablouri ale piesei, nereprezentate până atunci. Parte a aceleiași stagiuni a fost și spectacolul *Vară și fum* de Tennessee Williams. Alegerea dramaturgului american și a acestei piese este privită de Crin Teodorescu ca o punte de legătură între gustul actual al publicului ieșean și propriile afinități teatrale: pentru a-și pregăti publicul pentru întâlnirea cu dramaturgia lui Brecht, Ionescu, Dürrenmatt, Frisch, Osborne, Sartre sau cea a lui Shaw (tocmai autorii de care el se simte mai apropiat), regizorul le propune spectatorilor abordarea din perspectivă umanistă, nu din cea patologică sau ideologică, a lumii și personajelor din *Vară și fum*²⁷. Continuarea demersului regizoral început de Crin Teodorescu la Iași a fost dorită și de conducerea Naționalului ieșean, întrucât, așa cum ne mărturisește Dana Crivăț în



25. Crin Teodorescu, „Cuvântul regizorului“, extras din caietul-program al spectacolului *Bălcescu*, Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ Iași, stagiunea 1964-1965.

26. Florin Nicolau, „«Bălcescu» de Camil Petrescu la Teatrul Național «Vasile Alecsandri»“, în *Teatrul*, anul IX, nr. 12, decembrie 1964, p. 58.

27. V. „De vorbă cu Crin Teodorescu regizorul spectacolului“, material disponibil în caietul-program al spectacolului *Vară și fum*, Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ Iași, stagiunea 1964-1965.

articolul din *Teatrul* dedicat stagiunii ieșene²⁸, începând cu acel an, Crin Teodorescu a fost angajat ca regizor permanent.

Între spectacolele sale pe care le consideră semnificative, Crin Teodorescu amintește în articolul „Viitorul aparține unor colective mici” și *Din jale se-ntrupează Electra*. Seria cu reprezentațiile scenice ale piesei lui Eugene O'Neill începe în luna iunie a anului 1966. În amplul material din revista *Teatrul* dedicat acestei puneri în scenă, Florin Tornea include și un scurt interviu cu regizorul spectacolului. Crin Teodorescu conferă prospețime și acestei lecturi scenice a textului lui O'Neill. Pornind de la cuvintele autorului american, care își dorea transpunerea sub formă dramatică contemporană a tragicului, trecând prin lectura unor capitole din *Fenomenologia spiritului* lui Hegel, regizorul spectacolului ieșean și-a propus să conducă firele artistice înspre revelarea următorului sens: „drumul înțelegerii de sine: iată ce mi s-a părut a fi linia de bază, subterană, a operei lui O'Neill, linia pe care am crezut că trebuie s-o urmăresc și s-o scot în evidență în spectacol”²⁹. Aceste gânduri au plecat și către Paul și Maria Bortnovschi, cei care au construit spațiul scenic. Rezultatul este apreciat în termeni laudativi de autorul cronicii: „Linia magistrală a viziunii regizorale, ca să zic așa, apărea evidentă”³⁰. Aprecieri similare vin și din partea lui Radu Popescu. În materialul din *România liberă*, acesta preferă varianta de spectacol de la Iași, celei din București³¹. În articolul ei din *Contemporanul*, Mariana Bărbuță găsește punerea în scenă semnată de Crin Teodorescu drept „convincătoare artistică”³².



28. V. Dana Crivăț, „Prin teatrele din țară: Iași”, în *Teatrul*, anul X, nr. 6, iunie 1965.

29. Florin Tornea, „Crin Teodorescu și căile tragicului modern: «Din jale se întrupează Electra» de Eugene O'Neill la Teatrul Național «Vasile Alecsandri» din Iași”, în *Teatrul*, anul XI, nr. 11, noiembrie 1966, p. 44.

30. *Ibidem*.

31. Autorul cronicii se referă la spectacolul Naționalului bucureștean în regia lui Alexandru Finți, care avusese premiera în luna februarie a aceluiași an.

32. Apud Crin Teodorescu, *Maestri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX*, coordonator Valeriu Moisesescu, UNATC, 2001, p. 280.

În stagiunea 1966/1967, Crin Teodorescu se oprește, din nou, asupra unei piese românești. Ales ca o celebrare a 150 de ani de la apariția teatrului cult românesc, spectacolul având la bază piesa lui Vasile Alecsandri, *Despot Vodă*, se înscrie în galeria sa de căutări artistice. În interviul publicat în *Martor al Thaliei*, regizorul menționează faptul că punctul său de atenție s-a îndreptat, cu acest spectacol, înspre revitalizarea textului lui Alecsandri, urmărind atent „un teatru de relații, de portretizare, de adevăr psihologic, social, istoric”³³. În această direcție, a condus și colaborarea cu scenograful Paul Bortnovski, înspre o expresie scenică a „concretului artei moldovenești”³⁴. Citind astăzi cronicile dedicate spectacolului, fie că este vorba de observațiile lui Ștefan Oprea sau de cele ale lui C. Paraschivescu, descoperim că intențiile teoretice ale lui Crin Teodorescu s-au și materializat scenic. Cei doi croniciari menționează, în observațiile lor, un minus în ceea ce-l privește pe interpretul personajului central, Despot; Crin Teodorescu s-ar fi îndepărtat, prin propria lectură scenică, de direcția general acceptată a piesei lui Alecsandri, și anume de acea direcție conform căreia *Despot Vodă* este un text dramatic de factură romantică și are în centrul său un erou excepțional cu trăsături pe măsura curentului artistic din care face parte. Cu toate acestea [*sic!*], susține C. Paraschivescu, spectacolul ne-a propus „o reevaluare în adâncime, așadar, o reconsiderare a fondului material și uman al faptelor înscrise în istorie.”³⁵

Aniversarea a o sută de ani de la nașterea lui Luigi Pirandello a stat la baza alegerii piesei *Îmbrăcați pe cei goi* ca parte a repertoriului stagiunii 1967-1968. Într-un scurt interviu publicat de Ștefan Oprea, Crin Teodorescu menționează faptul că „în România – și în special în Iași – există o veche tradiție a pirandellismului”³⁶. El amintește spectacolele memorabile



33. Ștefan Oprea, „Patru regizori în «perioada ieșeană». Crin Teodorescu sau calmul aparent al apei adânci”, în: Ștefan Oprea, *Martor al Thaliei*, Iași, Editura Junimea, 1979, p. 48.

34. *Ibidem*.

35. C. Paraschivescu, „Teatrul National din Iași: «Despot Vodă» de Vasile Alecsandri”, în *Teatrul*, anul XII, nr. 2, februarie 1967, p. 80.

36. Ștefan Oprea, „Patru regizori în «perioada ieșeană». Crin

realizate de Ion Sava, Tudor Călin, Aurel Ion Maican și își plasează demersul regizoral în linia interesului contemporan suscitată de dramaturgia autorului italian. Ștefan Oprea consideră punerea sa în scenă drept una reușită: „spectacolul are o ținută artistică ridicată, impune prin acuratețea imaginii scenice și prin dinamică interioară. Cunoscând foarte bine teoriile lui Pirandello și exegezele asupra operei pirandelliene, Crin Teodorescu a urmărit acordarea concepției sale asupra textului cu aceste teorii; de aici ținuta intelectuală a spectacolului, dar și senzația că, pe alocuri, s-a tradus pe scenă teoria, nu textul, că teoriile s-au suprapus peste partitura dramatică. Cauza undelor glaciale care străbat, din când în când, spectacolul, probabil că aici trebuie căutată”³⁷. Dar dacă ar fi să ascultăm vocea criticului N. Barbu, așa cum se aude ea din paginile cronicii sale din *România liberă*, am vedea că ne propune să observăm în cazul acestui spectacol tocmai lipsa de atenție acordată de regizor implicării intelectuale a spectatorului: „dimensiunea pirandelliană ar fi fost servită mai consecvent, în spectacol, prin aflarea unei a treia tonalități, într-un plan mai priicios dezbaterii etice. [...] O estompare a liniilor prea insistent trasate, o concentrare a interpretării, o seninătate care devine elocventă pentru sensul creator (paradoxal!) pozitiv, am spune, dar termenul e prea uzat – al festului Ersiliei, bunăoară, în locul crispării și al suferinței viu redată, poate ar permite participarea intelectuală a spectatorului. Uneori, din buna intenție de a-i oferi prea mult, se poate să-i dăm prea puțin”³⁸. O a treia sursă aduce un plus de lămuriri. Materialul Danei Crivăț poate fi privit, mai degrabă, ca o *mea culpa* cu privire la prejudecățile pe care criticii, în special, și le formează în legătură cu posibilitățile de punere în scenă a unui text dramatic. Autoarea face o trecere în revistă a numeroaselor materiale critice despre dramaturgia lui Pirandello pe care le-a parcurs anterior vizionării



Teodorescu sau calmul aparent al apei adânci“, art. cit., p. 54.

37. *Ibidem*, pp. 59-60.

38. Apud Crin Teodorescu, *Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX*, ed. cit., pp. 284-285.

spectacolului de la Iași. Afirmția care urmează edifică direcția cronicii sale: „Mă întrebam chiar dacă mai are vreun rost să aștept să se ridice cortina: spectacolul mi-era atît de limpede!”³⁹. Însă, odată ridicată cortina, Dana Crivăț constată că versiunea scenică propusă de Crin Teodorescu nu coincide cu teoriile critice consumate anterior. În plus, replicile dramaturgului italian au tonuri diferite, iar sensul lor capătă valențe noi. Ajunsă acasă, autoarea verifică textul lui Pirandello, fiind convinsă de faptul că regizorul a operat modificări, a adaptat textul dramatic. Însă textul dramatic coincidea cu cel scenic. Așadar, Dana Crivăț nu poate decât să concluzioneze: „Și-atunci, în loc să criticăm spectacolul și regizorul de a nu fi respectat prejudecățile noastre, mi se pare mai cuvenit să le mulțumim pentru seara în care am simțit din nou nevoia să-l privim pe Pirandello cu ochi proaspeți”⁴⁰.

La doar o lună de la premiera spectacolului *Îmbrăcați pe cei goi*, are loc ultimul spectacol a cărui regie o va semna Crin Teodorescu pe scena Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Este vorba despre spectacolul *Opinia publică* de Aurel Baranga. Cu acest spectacol, se va închide seria punerilor sale în scenă la Iași. Misiunea și direcția artistică pe care regizorul a încercat să le imprime acestei trupe de teatru dezvăluie, în fapt, o latură importantă a personalității sale regizorale: „O dorință similară de animare a unui colectiv am simțit-o când am venit la Iași. Sosisem într-un moment extrem de dificil pentru teatru – lipseau regizori, colectivul era descompletat și dezorientat, moment contrastant cu o perioadă anterioară valoroasă [...]. La Iași – teatru unde predomina spiritul unei generații vârstnice – mi s-a părut important să mă sprijin pe elementele în plină afirmare, pe resursele tineretului. Repertoriul ales a fost gândit pe o mare gamă de extensie și construit pe principiul unor spectacole-școală pentru actori. De aceea am programat scriitori și genuri diverse, de la spectacole de selecțiuni din tragedia antică la comedia shakespeareană, de la drama istorică modernă a lui



39. Dana Crivăț, „Prin teatrele din țară: Iași – «Îmbrăcați pe cei goi» de Luigi Pirandello, «Întâlnire la Copenhaga» de Yves Jamiaque”, în *Teatrul*, anul XIII, nr. 4, aprilie 1968, p. 61.

40. *Ibidem*, p. 62.

Camil Petrescu, *Bălcescu*, la dramaturgia americană reprezentată de O'Neill și Tennessee Williams. Rezultatele au fost numai-decît vizibile: pentru prima oară, colectivul ieșean a fost distins cu premiul întâi pentru cea mai originală realizare a anului (*Steaua polară* de Sergiu Fărcășan)⁴¹.

3. Două opriri la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca

Procesul Horia, piesa istorică a lui Alexandru Voitin, intrase în repetiții în anul 1967, în două teatre în același timp: la Teatrul „Lucia Sturza Bulandra”, în regia lui Liviu Ciulei, și la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca, în regia lui Crin Teodorescu. Numărul din luna martie al revistei *Teatrul* conține în paginile sale referințe cu privire la aceste două versiuni ale aceluiași text dramatic. Crin Teodorescu consideră că sensibilitatea contemporană nu se mai lasă impresionată de reconstituirea ca într-un muzeu a unui moment din trecut sau de apelul la recuzite și elemente fastuoase. Drept urmare, regizorul le propune dramaturgilor care își iau drept subiecte momente istorice să aibă în vedere să înlocuiască „trâmbițarea patetică a vorbelor mari cu forța probantă a documentului, cu analiza lucidă a faptelor, cu demontarea mașinăriei istoriei”⁴². O astfel de direcție a găsit în dramaturgia lui Alexandru Voitin. Spectacolul care a rezultat pare să fi împlinit, așa cum remarcă Ștefan Oprea, perspectivele teoretice ale regizorului: „Sesizând că procesul acesta este neobișnuit ca factură, regizorul Crin Teodorescu a ocolit aspectele lui pur juridice, punând accentele pe dezbaterea politică, cea care alcătuiește de fapt esența procesului. Cauzele răskoalei apar astfel într-o lumină precisă, ca și complexitatea evenimentelor istorice care au determinat înfrângerea ei”⁴³. Comparând trei versiuni ale aceluiași text (cea de la Bulandra a lui Liviu



41. Crin Teodorescu, *Viitorul aparține unor colective mici*, art. cit., p. 40.

42. Ana Maria Narti, „Procesul Horia văzut de regizorii Liviu Ciulei și Crin Teodorescu”, în *Teatrul*, anul XII, nr. 3, martie 1967, p. 16.

43. Ștefan Oprea, „Patru regizori în «perioada ieșeană». Crin Teodorescu sau calmul aparent al apei adânci”, art. cit., p. 65.

Ciulei, varianta craioveană semnată de Miron Niculescu și cea a lui Crin Teodorescu), Traian Șelmaru remarcă, în cazul spectacolului de la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca, o versiune mult mai personal gândită decât cea bucureșteană. Autorul cronicii subliniază faptul că „textul a fost tratat în perspectiva unui realism poetic, generator de valori inedite. Renunțând la prolog, Crin Teodorescu a situat drama la intersecția dintre realitate și legendă”⁴⁴. O astfel de apreciere se dovedește exponențială pentru tipul de lectură scenică a unui text pentru care, adeseori, a optat Crin Teodorescu.

Cel de-al doilea spectacol al scenei clujene care poartă semnătura lui Crin Teodorescu a avut premiera simultan cu versiunea regizată de Sorana Coroamă a piesei lui Eugene O'Neill, *Lungul drum al zilei către noapte*. În varianta de la Cluj-Napoca, așa cum remarcă Ileana Popovici în cronica ei din revista *Teatrul*, Crin Teodorescu a mizat pe redarea scenică a contrariilor: „pe înfruntarea dintre nevoia de seninătate, ordine și echilibru, fireasca tendință de căutare a securității în normal, pe de o parte, și duhul stârnit al autodistrugerii, lipsit de orice scrupul în opera sa de disoluție, pe de altă parte”⁴⁵. Specific modalităților sale de punere în scenă, regizorul alege și de această dată să trateze piesa lui O'Neill din perspectivă umanistă. Așadar, scena devine spațiul de observație și de disecție a încercării personajelor de a raționaliza iraționalul, spectatorii asistând, în fapt, la plonjarea în vid a existențelor supuse analizei. La toate aceste perspective pare să fi contribuit și decorul realizat de Liviu Ciulei. Ileana Popovici sintetizează atmosfera acestei puneri în scenă: „În cele mai bune momente ale spectacolului, această foarte complicată desfășurare de stări nu se organizează în simplă alăturare și succesiune, ci atinge calitatea fisiunii nucleare: una și aceeași stare (sau sentiment, sau gest) explodează sub



44. Traian Șelmaru, „Acuzarea acuzatorilor («Procesul Horia» de Alexandru Voitin la Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra», Teatrul Național din Cluj, Teatrul Național din Craiova)”, în *Teatrul*, anul XII, nr. 6, iunie 1967, p. 11.

45. Ileana Popovici, „Prin teatrele din țară: Cluj – O viziune tragică a degradării: «Lungul drum al zilei către noapte» de Eugene O'Neill, regia: Crin Teodorescu”, în *Teatrul*, anul XIII, nr. 7, iulie 1968, p. 76.

presiunea forțelor contrarii, descoperind terifianta ambiguitate a celor mai obișnuite și mai clare impulsuri omenești⁴⁶.

4. Primul spectacol în București – *Jocul ielelor*

Conform bazei de date Star, piesa *Jocul ielelor* a fost reprezentată, înainte de premiera de pe scena Teatrului Mic, doar o singură dată, la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov (1964). Așadar, spectacolul regizat de Crin Teodorescu devine cea de-a doua punere în scenă a piesei lui Camil Petrescu. În plus, *Jocul ielelor* reprezintă prima montare a unui text de teatru a lui Crin Teodorescu, în calitatea sa de regizor, pe scena unui teatru din București. Cu toate că, încă de la primele sale spectacole, scenele de teatru bucureștene au intrat în contact cu spectacole semnate de Crin Teodorescu și s-au bucurat de numeroase atenții din partea criticii, primul spectacol regizat în capitală vine abia în anul 1965. Directorul de la acea dată al Teatrului Mic, Radu Penciulescu, îi propune lui Teodorescu punerea în scenă a uneia dintre piesele sale preferate, *Jocul ielelor*. Premiera spectacolului are loc în 2 octombrie 1965. Rezultatul se traduce în note pozitive atât din partea criticii, cât și din cea a publicului. Mirela Nedelcu subliniază, în materialul din *Contemporanul*, câteva dintre cele mai valoroase câștiguri ale regiei: piesa nejuată de mai bine de cincizeci de ani a lui Camil Petrescu a beneficiat, prin punerea în scenă semnată de Crin Teodorescu, de o adaptare la timpurile actuale. Autoarea cronicii remarcă metaforele scenice folosite în compunerea spațiului de joc, precum și modalitatea cinematografică de tranziție de la o scenă la alta. Având în vedere rezultatul, un spectacol remarcabil, Mirela Nedelcu afirmă: „Crin Teodorescu își poate permite să interpreteze personal, fără să trădeze textul. Primordială la acest spectacol este evidența regândirii piesei la nivelul scenei și posibilităților moderne”⁴⁷. Vicu Mîndra remarcă și el, în materialul dedicat spectacolului de la Teatrul Mic, concepția și ținuta regizorală a propunerii lui Crin



46. *Ibidem*, p. 76.

47. Mirela Nedelcu, „«Jocul ielelor»: Premieră la Teatrul Mic”, în *Contemporanul*, nr. 43, 22 octombrie 1965.

Teodorescu. Cronica sa urmează, în fapt, unui studiu destul de minuțios cu privire la tipul de abordare dramaturgică a lui Camil Petrescu și a felul de a fi al personajelor din teatrul său. Cu toate că descoperă în spectacol diferențe între cum e și cum ar fi trebuit să fie spectacolul dacă s-ar fi urmat îndeaproape piesa lui Camil Petrescu [*sic!*], Vicu Mîndra apreciază: „spectacolul de la Teatrul Mic restituie – în liniile sale constitutive, cu deplină responsabilitate – publicului românesc, una dintre cele mai de seamă creații ale dramaturgiei naționale”⁴⁸. M. Ungheanu consideră că, odată cu spectacolul Teatrului Mic, se poate instaura tradiția montării textelor camil-petresciene, piese de teatru cărora critica de specialitate le-a remarcat în numeroase rânduri lipsa teatralității. În acest punct, plasează autorul cronicii valoarea *Jocului ielelor* regizat de Crin Teodorescu. M. Ungheanu remarcă faptul că această punere în scenă se bucură de un adevărat succes de public și atribuie acest lucru tocmai evitării capcanelor ce poartă etichete precum șoc sau efect regizoral. Radu Popescu nu ezită să aducă în discuție și punctele slabe ale spectacolului, așa cum a făcut-o în cronica sa și Dinu Săraru. Pentru Radu Popescu „Crin Teodorescu a lucrat prea analitic, prea minuțios, cu un exces care, în această dramă, ea însăși de excese, devine uneori frână. Acceptând un decor, operă a lui Teodor Constantinescu, cu un singur cadru general (nu lipsit de o intenție simbolică destul de facilă), el și-a răpit în mare măsură posibilitatea momentelor de atmosferă și a diminuat intensitatea frământărilor morale și psihologice, care au uneori o neașteptată rezonanță acustică, de amplificare sonoră în spațiu gol”⁴⁹. Cu toate aceste minuscule, spectacolul regizat de Crin Teodorescu este considerat drept unul valoros, aflându-se între demersurile artistice cele mai de apreciat ale stagiunii 1965/1966. Dacă ar fi să i se caute spectacolului valoarea indiscutabilă, aceasta ar trebui



48. Vicu Mîndra, „Premiera unui text memorabil. «Jocul ielelor» de Camil Petrescu pe scena Teatrului Mic”, în *Teatrul*, anul X, nr. 11, noiembrie 1965, p. 40.

49. Radu Popescu despre spectacolul *Jocul ielelor*, în *România liberă*, 13 octombrie 1965, în: Crin Teodorescu, *Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX*, ed. cit., p. 277.

plasată, așa cum menționează și Andrei Băleanu, în „marea încărcătură de gândire, de caracter și frământare omenească, pe care o simți că o conțin replicile rostite”⁵⁰.

5. *Insula pe scena Teatrului de Comedie*

La doar trei luni de la prima sa premieră pe scena unui teatru din capitală, Crin Teodorescu aduce, în fața publicului de la Teatrul de Comedie, una dintre piesele lui Mihail Sebastian, *Insula*. În caietul-program al spectacolului, Crin Teodorescu face următoarele observații: „această comedie, plină de gaguri și de accente bufice, e de fapt istoria unui eșec și toată mașinăria e montată ca să ne arate destrămarea unei iluzii”⁵¹. Echipa artistică a acestui spectacol speră, prin vocea regizorului care se aude în paginile caietului-program, ca publicul să se bucure de această restituire a piesei, care se construise în spiritul autorului ei. Piesa se mai jucase doar în 1947, la București, pe scena Teatrului Municipal. Pentru spectacolul de la Teatrul de Comedie, textului neterminat al lui Sebastian i s-a adăugat un epilog, scris de Mircea Ștefănescu. Mirela Nedelcu nu ezită să menționeze pariul riscant la care s-au înhămat autorii spectacolului atunci când și-au propus să completeze, făcând apel la alte scrieri ale lui Sebastian, golurile din textul său neterminat. Cu toate aceste minusuri, autoarea cronicii consideră *Insula* „un experiment interesant [...] Impresia generală e de agreabil, fără pretenții”⁵². În opoziție cu perspectiva Mirelei Nedelcu, se află impresiile expuse de M. Radnev în articolul său din *Informația*. Acesta consideră a fi o reușită epilogul compus în stilul lui Mihail Sebastian de către



50. Andrei Băleanu despre spectacolul *Jocul ielelor*, în *Scânteia*, 22 octombrie 1965, în: Crin Teodorescu, *Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX*, ed. cit., p. 279.

51. Crin Teodorescu, „Reîntâlnire cu Mihail Sebastian”, în: caietul-program al spectacolului *Insula*, de Mihail Sebastian, Teatrul de Comedie.

52. Mirela Nedelcu, „Retrospectiva Sebastian. «Insula» la Teatrul de comedie”, în *Contemporanul*, 25 februarie 1966, material accesat din arhiva Teatrului de Comedie.

Mircea Ștefănescu, dar mai ales apreciază „operația de restaurare”⁵³ a întregii echipe de la Teatrul Mic. Criticul de teatru Ileana Popovici are parte, prin acest spectacol, de o surpriză neașteptată: cunoscută fiind aplecarea regizorului Crin Teodorescu înspre piesele grave, ea descoperă în *Insula* un spectacol mult mai plin de voie bună decât s-a așteptat, dată fiind dramaturgia lui Sebastian, dar și înclinația spre alte tonuri a regizorului. Ileana Popovici apreciază „atmosfera antrenantă [...] actorii au fost îndrumați spre un joc structurat pe mișcare. Ei circulă aproape tot timpul prin scenă, sar, cad, se cațără, reacționează de preferință prin gesturi, instaurând un fel de «gălăgie vizuală»”⁵⁴. Rezultatul, așa cum remarcă autoarea articolului, se traduce printr-o poezie scenică în care nuanțele principale sunt cele ale umanismului.

6. *Lovitura*, de Sergiu Fărcășan, la Teatrul Constantin I. Nottara

Prin spectacolul de la Teatrul Nottara, Crin Teodorescu revine la un text al dramaturgului Sergiu Fărcășan. Piesa acestuia, *Lovitura*, a beneficiat în aceeași stagiune de alte două puneri în scenă: una la Târgu Mureș, în regia lui George Teodorescu, și o a doua montare la Galați în regia Ancăi Ovanez, pe atunci studentă. Conform aprecierilor Anei Maria Narti, dintre aceste trei abordări, cea mai izbutită ar fi fost punerea în scenă de la Teatrul Nottara. În caietul-program al spectacolului, Crin Teodorescu menționează greutățile pe care le așază în fața regizorului textul lui Fărcășan, subliniind tocmai aceasta drept motorul care l-a atras înspre punerea în scenă a piesei. Ca de fiecare dată, Crin Teodorescu este și în acest caz atent la vibrațiile lumii contemporane și încearcă să le răspundă artistic; și de această dată, a ales o punte de lectură personală a *Loviturii*: „Ceea ce m-a atras spre punerea



53. M. Radnev, „«Insula» de Mihail Sebastian“, în *Informația*, 23 februarie 1966, material accesat din arhiva Teatrului de Comedie.

54. Ileana Popovici, „Un alt Mihail Sebastian? («Insula» de Mihail Sebastian la Teatrul de Comedie)“, în *Teatrul*, anul XI, nr. 3, martie 1966, p. 52.

în scenă a piesei *Lovitura* este această comunitate de atmosferă, pe care o presimt, între dorințele publicului și atmosfera piesei. Trăim azi cu toții o silă față de cuvintele goale și umflate, un sânge și o dorință de a lucra și gândi precis, «a face treabă», o binecuvântată furie și exasperare față de pierderea de vreme, intrigile stupide, demagogia în toate formele ei; în plus, spectatorul inteligent are silă față de obișnuitele explicații și «precauții» inutile cu care învăluim uneori piesele și spectacolele noastre; chiar când aude idei cu care este de acord, e plictisit dacă ele nu sînt menite decât să-i explice tâlcul «educativ» al unei situații pe care a înțeles-o și așa, fără vreun ambalaj de interpretări. Sete de fapte, repulsie față de ocolișuri și sirop, cuvinte dure, care să lovească unde trebuie, în nesimțire, răutate, prostie și ipocrizie. [...] E oare publicul dornic numai de «piesuțe» care să-i fleteze obișnuințele și comoditatea? Sunt toate straturile publicului la fel, de același calibru? Fiind optimist și convins că dumneata, spectatorule, vei da un răspuns negativ, nădăjduiesc că spectacolul nostru va fi într-adevăr o «lovitură»⁵⁵. Emil Riman apreciază, în articolul său din *Informația*, ținuta „artistică și intelectuală”⁵⁶ a spectacolului. Ilina Grigorovici scoate la lumină lipsurile piesei lui Sergiu Fărcășan, în special faptul că teza acesteia nu este suficient de limpede, și îi reproșează regizorului faptul că nu a intervenit cu mijloacele sale specifice în această direcție în punerea lui în scenă⁵⁷. În cronica amplă dedicată atât piesei lui Fărcășan, cât și celor trei puneri în scenă cu acest text, Ana Maria Narti consideră că valoarea primă a spectacolului regizat de Crin Teodorescu trebuie depozitată în dreptul construcției actoricești excelente reușite de actorul Dorin Varga, atent ghidat de cel care a semnat direcția de scenă: „principala reușită a spectacolului constă în crearea eroului principal, performanță în același timp de



55. Crin Teodorescu, „Despre *Lovitura*“, în caietul-program al spectacolului *Lovitura*, de Sergiu Fărcășan, Teatrul Nottara.

56. Emil Riman, „Teatrul C.I. Nottara «*Lovitura*» de Sergiu Fărcășan“, în *Informația*, 23 octombrie 1977.

57. V. Ilina Grigorovici, „«*Lovitura*» de Sergiu Fărcășan la Teatrul «C. I. Nottara»“, în *Scânteia tineretului*, 8 noiembrie 1967.

interpretare și regizorală, pentru că Dorin Varga este în mare măsură un actor format de Crin Teodorescu⁵⁸.

7. *Victimele datoriei la Teatrul Bulandra*⁵⁹

În caietul-program al spectacolului, Crin Teodorescu nu își mai schițează argumentele care au stat la baza lecturii regizorale a textului ionescian. Selectează însă fragmente din scrieri ale lui Eugen Ionescu și îl lasă, astfel, pe acesta să vorbească despre teatru. În schimb, regizorul aduce în discuție tipul spectatorului deschis în fața propunerilor artistice, a spectatorului care, atunci când vine într-o sală de spectacol, dincolo de logic, caută, explorează voci sau tonuri ale adevărului, potrivite de autorii spectacolului nu prin abordări teziste, ci prin construcția scenică a firelor care compun un astfel de adevăr: „unor asemenea spectatori socotesc că nu e hazardat să le propunem seducțiile unui teatru oniric, cum e spectacolul pe care-l veți vedea astă seară – teatru care își desfășoară noile sale ceremoniale și magii pe fondul de violență și agresiune al lumii moderne”⁶⁰. Din lectura cronicilor care vorbesc despre *Victimele datoriei*, reiese reușita demersului regizoral, fiecare dintre aceste înregistrări ale spectacolului menționând angrenajul artistic excepțional rezultat. Andrei Strihan apreciază propunerea Teatrului Bulandra drept „un spectacol ionescian de autentică originalitate”⁶¹, elogiind în mod deosebit libertatea creativă pusă la dispoziția actorilor de către regizorul spectacolului: „pentru a da actorilor o deplină libertate de mișcare corporală, pentru ca demonstrația acestora să se bazeze numai pe resursele lor interioare,



58. Ana Maria Narti, „De trei ori «Lovitura»“, în *Teatrul*, anul XIII, nr. 2, februarie 1968, p. 55.

59. V., în acest sens, și materialul semnat de Mirella Patureau disponibil pe platforma Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc, la adresa: <https://www.dmtr.ro/spectacol/victimele-datoriei/>.

60. Crin Teodorescu, „Pseudocuvânt al regizorului“, în caietul-program al spectacolului *Victimele datoriei*, de Eugen Ionescu, material disponibil în arhiva Teatrului Bulandra.

61. Andrei Strihan despre spectacolul *Victimele datoriei*, în

pentru ca irealul să fie rezultatul unui astfel de efort artistic, regizorul renunță la artificii: vârsta fiind, de exemplu, marcată nu prin machiaj, perucă, mască sau costumație, ci prin joc⁶². Într-un astfel de cadru, la care se adaugă și spațiul excepțional gândit de Paul Bortnovschi (senzația generată de albul spațiului scenic este amintită în fiecare dintre aceste cronici), s-a construit un spectacol de un înalt profesionalism, așa cum remarcă și Sanda Faur, în articolul ei publicat în *Flacăra*. Ana Maria Narti menționează filonul umanist pe care Crin Teodorescu a reușit să-l scoate la suprafața lumii ionesciene, evidențiind faptul că actorii implicați în generarea acestui spectacol s-au văzut nevoiți să-și construiască o nouă gramatică de expresie scenică: echipa de actori a proiectului a fost nevoită să-și pună în joc atât resursele fizice, cât și pe cele intelectuale, „să joace, în locul caracterelor, stări fragmentare, sentimente-senzații; să potențeze idei-situații, să părăsească explicitarea simplistă, descoperind legătura subterană a înlănțuirilor metaforice”⁶³.

8. *Prețul*, de Arthur Miller, pe scena Teatrului Mic din București

Ultimul spectacol realizat de Crin Teodorescu pe scena Teatrului Mic aduce în prim-plan dramaturgia americană, dramaturgie asupra căreia regizorul mai poposise și în punerile sale în scenă anterioare. De data aceasta, a ales *Prețul*, piesa lui Arthur Miller. În materialele dedicate spectacolului, atât Mira Iosif, cât și S. Costin remarcă elemente recurente, caracteristice direcției de scenă sembrate de Crin Teodorescu: respectul față de opera dramaturgică de la care, de fiecare dată, pornește construcția spectacolului, fidelitatea față de temele și direcțiile autorului, precum și



Contemporanul, nr. 1, 3 ianuarie 1969, în: Crin Teodorescu, *Maestri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX*, ed. cit., p. 289.

62. *Ibidem*.

63. Mira Iosif, „«Victimele datoriei» de Eugen Ionescu la teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»”, în *Teatrul*, anul XIV, nr. 2, februarie 1969, p. 54.

așezarea actorului în centrul demersului teatral. Andrei Strihan scoate și el la lumină coordonate esențiale ale gândirii regizorale, argumentând: „Sub îndrumarea lui Crin Teodorescu, regizor care îmbină armonios facultatea teoretică cu capacitatea de a intui și de a valorifica la maximum talentul interpreților, patru actori ai Teatrului Mic – Ion Marinescu, Doina Tuțescu, Gh. Ionescu-Gion și Tudorel Popa – ne invită, în reprezentația *Prețului* de Arthur Miller, la o pasionantă dezbatere de idei și la un esențial proces psihologic din lumea contemporană”⁶⁴. Mira Iosif, în articolul „«Prețul» sau parabola responsabilității”, remarcă funcționarea ansamblului scenic asemenea unei orchestre conduse impecabil. În ceea ce privește jocul actorilor, ea menționează evitarea teatralismului și deplasarea atenției acestuia înspre tensiune interioară.

Harfa de iarbă, de Truman Capote (Teatrul Bulandra). Ultimul spectacol.

Demersul artistic pe care și l-a propus cu acest spectacol trebuie plasat, așa cum însuși regizorul mărturisește în articolul său din *România literară*, la polul opus celui gândit pentru spectacolul *Victimele datoriei*: „Este absolut necesar ca fiecare actor să aducă cu el în scenă un univers care să capete prezență dincolo de replicile dialogului. Pentru că întocmai imaginii cu care-și caracteriza Hemingway stilul – acel iceberg care abia se vede la suprafața apei, păstrându-și masa ascunsă în ocean – ceea ce spun explicit persoanele lui Capote epuizează doar o mică parte din realitățile psihologice, sociale sau chiar metafizice pe care ele le implică”⁶⁵. Conform observațiilor pe care le face Mira Iosif în articolul din revista *Teatrul*⁶⁶, pariul regizorului în ceea ce privește



64. Adrian Strihan despre spectacolul *Prețul*, în *Contemporanul*, 1969 în: Crin Teodorescu, *Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX*, ed. cit., p. 295.

65. Crin Teodorescu, „Truman Capote pe scenă”, în *România literară*, nr. 4, 1970, p. 25.

66. V. Mira Iosif, „Cronica dramatică: «Harfa de iarbă» de Truman Capote

trupa de actori a fost unul câștigat; în schimb, autoarea cronicii menționează dezorientarea regizorului atunci vine vorba de citirea piesei lui Truman Capote, acesta neizbutind, de această dată, să se plieze peste spiritul scriiturii autorului. Aceeași impresie este împărtășită și de George Banu. Acesta susține că spectacolului îi lipsește atmosfera. În plus, „inexplicabil pentru Crin Teodorescu, spectacolul deranjează și prin neglijență. În primul rând rezolvările, în manieră revuistică, pentru a descrie lumea orașului, lipsesc piesa de unul din termenii ei, iar, apoi, de cele mai multe ori ele sînt ininteligibile”⁶⁷. Florica Ichim subliniază, în aprecierile sale⁶⁸ cu privire la acest spectacol, faptul că translatarea pe care și-a dorit-o Capote atunci când a decis să-și dramatizeze o nuvelă, nu a reușit; acesta este poate unul dintre minusurile care se răsfrînge inevitabil și asupra punerii în scenă. Însă autoarea cronicii menționează că, în versiunea de spectacol de la Teatrul Bulandra, actorii sunt cei care aduc în scenă acea poezie a poveștii pe care însuși Capote o pierduse în procesul de adaptare pentru scenă a propriei bucăți de literatură. Clody Bertola, cea care în *Harfa de iarbă* a interpretat-o pe Dolly Talbo, rememorează, într-un articol apărut în *România literară* în ziua de 6 aprilie 1970, câteva dintre lucrurile care au impresionat-o în lucrul cu Crin Teodorescu la acest spectacol: „Piesa lui Truman Capote – de fapt, o schiță dramatizată – ne-a opus de la început câteva dificultăți, în ciuda simplității ei aparente. Primejdiile melodramei, ale edulcorației, ale idilismului ne pîndeau la fiecare pas ca niște aligatori ascunși în undele unei ape liniștite și aparent inofensive. În plus, cum toate rolurile aveau o greutate aproape egală, regizorul trebuia să demonstreze o adevărată virtuozitate în distribuirea acelei ponderi specifice fiecărui personaj de care era nevoie pentru realizarea unui spectacol bun. [...] În timpul repetițiilor, Crin Teodorescu teoretiza mult și era interesant



(Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»”, în *Teatrul*, anul XV, nr. 4, aprilie 1970.

67. George Banu, „O distribuție strălucită și totuși...”, în *România literară*, nr. 14, 1970.

68. V. Florica Ichim, „«Harfa de iarbă» de Truman Capote”, în *Munca*, 25 martie 1970.

pentru noi să-l urmărim. Teoretizarea lui nu numai că nu încărca repetițiile și nu le rupea fluxul, ci dimpotrivă ne ajuta de foarte multe ori să găsim apoi corespondența principiilor emise de regizor, evident, atunci când erau acceptate de noi pe plan practic. Am schițat, doar, imaginea pe care o păstrez despre Crin Teodorescu. Știrea morții lui m-a tulburat cumplit, e prea recentă și nu-mi pot aduna încă toate gândurile și toate amintirile despre el⁶⁹.

Crin Teodorescu se pregătea să monteze *Revizorul*.

Bibliografie:

Cărți:

*** *Crin Teodorescu. Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX*, coordonator Valeriu Moisescu, București, UNATC, 2001.

*** *Teatrul românesc contemporan 194-1974*, coordonatorii ediției: Simion Alterescu, Ion Zamfirescu, București, Meridiane, 1975.

MOISESCU, Valeriu, *Persistența memoriei*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista *Teatrul azi* (supliment), 2007.

MORARIU, Mircea, *Carte cu Gina Patrichi*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista *Teatrul azi* (supliment), 2009.

OPREA, Ștefan, *Martor al Thaliei*, Iași, Editura Junimea, 1979.

RUNCAN, Miruna, *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964*, București, Tracus Arte, 2019.

Articole semnate de Crin Teodorescu:

TEODORESCU, Crin, „Viitorul aparține unor colective mici“, în *Teatrul*, anul XII, nr. 12, decembrie 1967.

TEODORESCU, Crin, „Truman Capote pe scenă“, în *România literară*, nr. 4, 1970.



69. Clody Bertola, „Câteva gânduri despre Crin Teodorescu“, în *România literară*, 6 aprilie 1970, p. 25.

Cronici de spectacol:

- BANU, George, „O distribuție strălucită și totuși...“, în *România literară*, nr. 14, 1970.
- BERTOLA, Clody, „Câteva gânduri despre Crin Teodorescu“, în *România literară*, 6 aprilie 1970.
- CRIVĂȚ, Dana, „Prin teatrele din țară: Iași“, în *Teatrul*, anul X, nr. 6, iunie 1965.
- CRIVĂȚ, Dana, „Prin teatrele din țară: Iași – «Îmbrăcați pe cei goi» de Luigi Pirandello, «Întâlnire la Copenhaga» de Yves Jamiaque“, în *Teatrul*, anul XIII, nr. 4, aprilie 1968.
- DRÎMBA, Ovidiu, „Mai multă plastic decît idei“, în *Teatrul*, anul II, nr. 9, septembrie 1957.
- GRIGOROVICI, Ilina, „«Lovitura» de Sergiu Fărcășan la Teatrul «C. I. Nottara»“, în *Scînteia tineretului*, 8 noiembrie 1967.
- ICHIM, Florica, „«Harfa de iarbă» de Truman Capote“, în *Munca*, 25 martie 1970.
- IOSIF, Mira, „În zilele Decadei“, în *Teatrul*, anul I, nr. 3, august 1956.
- IOSIF, Mira, „«Victimile datoriei» de Eugen Ionescu la teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»“, în *Teatrul*, anul XIV, nr. 2, februarie 1969.
- IOSIF, Mira, „Cronica dramatică: «Harfa de iarbă» de Truman Capote (Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»)“, în *Teatrul*, anul XV, nr. 4, aprilie 1970.
- MÎNDRA, Vicu, „Premiera unui text memorabil. «Jocul ielelor» de Camil Petrescu pe scena Teatrului Mic“, în *Teatrul*, anul X, nr. 11, noiembrie 1965.
- NARTI, Ana Maria, „Procesul Horia văzut de regizorii Liviu Ciulei și Crin Teodorescu“, în *Teatrul*, anul XII, nr. 3, martie 1967.
- NARTI, Ana Maria, „De trei ori «Lovitura»“, în *Teatrul*, anul XIII, nr. 2, februarie 1968.
- NEDELICU, Mirela, „«Jocul ielelor»: Premieră la Teatrul Mic“, în *Contemporanul*, nr. 43, 22 octombrie 1965.
- NEDELICU, Mirela, „Retrospectiva Sebastian. «Insula» la Teatrul de comedie“, în *Contemporanul*, 25 februarie 1966, material accesat din arhiva Teatrului de Comedie.
- NICOLAU, Florin, „«Bălcescu» de Camil Petrescu la Teatrul Național «Vasile Alecsandri»“, în *Teatrul*, anul IX, nr. 12, decembrie 1964.
- PARASCHIVESCU, C., „Teatrul Național din Iași: «Despot Vodă» de Vasile Alecsandri“, în *Teatrul*, anul XII, nr. 2, februarie 1967.

- POPOVICI, Ileana, „Spectacole Shakespeare“, în *Teatrul*, anul IX, nr. 9, septembrie 1964.
- POPOVICI, Ileana, „Prin teatrele din țară: Cluj – O viziune tragică a degradării: «Lungul drum al zilei către noapte» de Eugene O'Neill, regia: Crin Teodorescu, în *Teatrul*, anul XIII, nr. 7, iulie 1968.
- POPOVICI, Ileana „Un alt Mihail Sebastian? («Insula» de Mihail Sebastian la Teatrul de Comedie)“, în *Teatrul*, anul XI, nr. 3, martie 1966.
- POTRA, Florian, „Două spectacole de tragedie ateniană“, în *Teatrul*, anul IX, nr. 5, mai 1964.
- RADNEV, M., „«Insula» de Mihail Sebastian“, în *Informația*, 23 februarie 1966.
- RAFAEL, George, „Un preludiu promițător“, în *Teatrul*, anul I, nr. 3, august 1956.
- RIMAN, Emil, „Teatrul C.I. Nottara «Lovitura» de Sergiu Fărcășan“, în *Informația*, 23 octombrie 1977.
- ȘELMARU, Traian, „Acuzarea acuzatorilor («Procesul Horia» de Alexandru Voitin la Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra», Teatrul Național din Cluj, Teatrul Național din Craiova)“, în *Teatrul*, anul XII, nr. 6, iunie 1967.
- TORNEA, Florin, „Crin Teodorescu și căile tragicului modern: «Din jale se întrupează Electra» de Eugene O'Neill la Teatrul Național «Vasile Alecsandri» din Iași“, în *Teatrul*, anul XI, nr. 11, noiembrie 1966.

Interviuri:

„PASIUNE și însuflețire în arta teatrală, convorbire cu artistul popoului Costache Antoniu despre decada dramaturgiei originale“, în: *Scânteia*, anul XXV, nr. 3616, vineri 8 iunie 1956.

Caiete-program:

- „DE VORBĂ cu Crin Teodorescu regizorul spectacolului“, material disponibil în caietul-program al spectacolului *Vară și fum*, Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ Iași.
- TEODORESCU, Crin, „Opinii regizorale“, extras din caietul-program al spectacolului *Steaua polară*, de Sergiu Fărcășan, Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ Iași.
- TEODORESCU, Crin, „Cuvântul regizorului“, extras din caietul-program al spectacolului *Bălcescu*, Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ Iași.

TEODORESCU, Crin, „Reîntâlnire cu Mihail Sebastian“, extras din caietul-program al spectacolului *Insula*, de Mihail Sebastian, Teatrul de Comedie.

TEODORESCU, Crin, „Despre *Lovitura*“, în caietul-program al spectacolului *Lovitura*, de Sergiu Fărcășan, Teatrul Nottara.

TEODORESCU, Crin, „Pseudocuvânt al regizorului“, în caietul-program al spectacolului *Victimele datoriei*, de Eugen Ionescu.

AUTOHTON ȘI CONTEMPORAN
***Amurgul burghez la Târgu-Mureș în 1983*¹**

György Andrea

DOI 10.46522/CT.2021.02.05

Abstract

Autochthonous and Contemporary. The Bourgeois Twilight on Stage in Târgu Mureș in 1983

Friday, 4 February 1983, spectators gathered for the premiere of Târgu Mureș National Theater's Hungarian department. The performance entitled *Egy öngyilkos világa*, was directed by Dan Alecsandrescu, and based on the drama signed by an autochthonous and even local author, Romulus Guga: *Amurgul burghez* (*The Bourgeois Twilight*). The analysis of this theatrical event shows the evolution of the interpretation of the contemporary local drama in the Ceausescu period. I reviewed the semantic changes of the term and I examined how they affected the repertoire of the theater from Târgu Mureș in that time.

Keywords:

contemporary local drama, Transylvania, Ceaușescu regime, cultural policy

In 4 februarie 1983, într-o zi de vineri, de la ora 7 seara, spectatorii s-au adunat pentru premiera secției maghiare din cadrul Teatrului Național Târgu Mureș. Titlul spectacolului a fost *Egy öngyilkos világa*,² regizorul fiind Dan Alec-



1. Conferință online în cadrul seriei de evenimente „Conferințele ICTM” din 22 octombrie 2021.

2. În retroversiune literală, titlul ar suna: *Lumea unui sinucigaș*.

sandrescu, iar spectacolul era bazat pe drama semnată de un autor autohton, ba chiar local, Romulus Guga: *Amurgul burghez*. Alegerea piesei nu era deloc neobișnuită. Pe de o parte, operele autorilor români contemporani figurau frecvent chiar și în repertoriul companiilor maghiare, deoarece puterea comunistă recomanda cu insistență teatrelor să pună în scenă operele autorilor autohtoni³. Pe de altă parte, regizorul, care pe tot parcursul carierei sale a acordat o importanță deosebită popularizării literaturii dramatice române⁴, manifesta un interes aparte față de piesele dramatice ale autorilor târgumureșeni. Anterior, în 1977, Dan Alecsandrescu a montat în premieră absolută drama semnată de Guga, *Noaptea cabotinelor*, iar 1978 cea de András Sütő, *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (*Floriile unui geambaș*), ambele cu compania română a teatrului de la Târgu Mureș.

Evenimentul teatral poate fi, totuși, neobișnuit în lumina faptului că textul dramatic a ajuns să fie pus în scenă pentru prima oară într-o altă limbă decât limba originală.⁵ Prima adaptare teatrală a piesei semnate de Romulus Guga, *Amurgul burghez*⁶, a avut loc în limba maghiară⁷, într-o traducere semnată de Andor Bajor și Béla Tóthfalussy. Față de titlul



3. Oare cum a contribuit această recomandare la nașterea unor drame noi, oare ea a declanșat o veritabilă înflorire a dramaturgiei românești? „S-a vorbit mult în ultimii ani – și cred pe bună dreptate – despre un adevărat *boom* al dramaturgiei românești contemporane“, Miruna Ionescu, „Festivalul dramaturgiei românești actuale“, în: *Suplimentul literar al Scânteii Tineretului*, 27 martie 1983, pp. 7-8.

4. „Consider că mă aflu într-o firească continuitate a activității mele de 25 de ani, străbătuți ca de un fir roșu de promovarea dramaturgiei românești clasice și contemporane“, Interviu cu Dan Alecsandrescu, 1991. https://www.youtube.com/watch?v=frLelFdETL8&ab_channel=SasDor.

5. „Concluzia universal valabilă, însă nu neapărat de urmat cu sfințenie: prin excepție și rar, putem permite ca o piesă dramatică să fie prezentată în premieră în traducere, însă o premieră este o premieră adevărată atunci când strălucește în varianta sa originală, în contextul său lingvistic specific“, Tibor Oláh, „A polgár alkonya“ („Amurgul unui burghez“), în: *A Hét*, nr. 13, 1983, p. 4.

6. Traducerea literală maghiară: *Polgári Alkony*.

7. *Amurgul burghez* a fost montat în limba română în stagiunea 1986-1987 la Teatrul Mic, de Dan Pița, apoi în 2012, la Târgu Mureș, de Anca Bradu.

original, traducătorii au considerat mai potrivită varianta „dostoievskiană-existențialistă”⁸ *Egy öngyilkos világa* („Lumea unui sinucigaș”), care pune în centrul atenției pe unul dintre personajele piesei. Însă această alegere induce în eroare publicul, susținea criticul contemporan Tibor Oláh, deoarece, în timp ce titlul original în limba română pregătește recepția prin sugerarea unei interpretări metaforice, titlul ales în limba maghiară, *Egy öngyilkos világa*, sugerează o creație teatrală cu structură tradițională, în care acțiunea dramatică se petrece în jurul unui personaj central. El propune titlul *A polgár alkonya* („Amurgul burghez”) ⁹. Lipsa de inspirație a titlului a fost punctată și de criticul, cunoscut pentru stilul său caustic, István Szőcs: „spânzurătoarea este amuzamentul sadicilor”, scria acesta.¹⁰ Analiza acestui spectacol a fost cea care mi-a stârnit interesul față de evoluția interpretării *dramei autohtone contemporane* în perioada ceaușistă. Am trecut în revistă schimbările semantice ale termenului și am observat modul în care acestea au afectat regulile jocului pe scena teatrului din Târgu Mureș din acea epocă. Cercetările mele legate de spectacol se bazează pe recepția sa critică, precum și pe documentele aflate în posesia departamentului de documentare publicitară și cercetare din cadrul Teatrului Național Târgu Mureș (fotografii, materii de lucru pentru broșuri și programe, programe propriu-zise, postere, exemplele suflorului).

După naționalizarea produsă în 1948, conducerea și funcționarea teatrului din Târgu Mureș, fondat în 1946, au fost subordonate complet ideologiei socialiste. Conducerea politică culturală deținea controlul absolut în toate aspectele importante legate de teatre, inclusiv în privința programului. A stabilit cu exactitate categoriile operelor care pot fi puse în scenă, așezând la temelia repertoriului teatral dramaturgia autohtonă sensibilă față de problemele actuale, în special



8. După Spengler, Szőcs recomandă titlul *Declinul Occidentului*. István Szőcs, „Egy öngyilkos világa” („Lumea unui sinucigaș”), în: *Utunk*, nr. 12, 1983, p. 6.

9. Tibor Oláh, „A polgár alkonya”, art. cit., *ibidem*.

10. István Szőcs, „Egy öngyilkos világa”, art. cit., p. 6.

față de realitatea socială. Teatrelor de proză li s-a impus ca textele dramatice care urmau să stea la baza spectacolelor lor să fie alese dintre următoarele cinci categorii:

- dramă autohtonă contemporană;
- dramă românească clasică și interbelică;
- dramaturgie sovietică și literatura dramatică a țărilor socialiste (democratice populare);
- literatura universală clasică;
- literatura dramatică occidentală contemporană „progresistă”, adică literatura dramatică a statelor capitaliste.

Așadar, teoretic, programul ideal trebuia să cuprindă toate cele cinci categorii pentru ca stagiunea să nu fie rapsodică, neuniformă și lipsită de concepție. Însă în practică, dintre cele cinci, doar prima categorie era considerată cu adevărat importantă, presa urmărind cu vigilență neobosită dacă noua dramă autohtonă era prezentă în repertorii. De exemplu, cotidianul român local a remarcat despre programul stagiunii 1970-1971 a teatrului târgumureșean că este „deosebit de echilibrat”, deoarece aproape jumătate din operele puse în scenă sunt creații autohtone contemporane.¹¹ Drama autohtonă contemporană însemna, de fapt, drama românească a perioadei. Programele companiilor maghiare trebuiau să includă obligatoriu cel puțin o piesă semnată de un autor român, pe lângă care li s-a permis montarea unor creații ale autorilor maghiari autohtoni din acea perioadă. Spre exemplu, Teatrul Național din Sfântu Gheorghe a propus prezentarea unei singure piese din teatrul românesc contemporan în stagiunea 1966-67, în consecință, programul propus a fost returnat de la București cu mențiunea că dramaturgia română contemporană era subreprezentată, fiind necesară adăugarea în repertoriu a unei piese românești contemporane cu temă actuală.¹²



11. „Este îmbucurător faptul că aproape jumătate din numărul pieselor care vor fi prezentate sunt piese contemporane, prin aceasta teatrul dovedind interesul pe care-l acordă problemelor actuale realităților sociale din țara noastră”, Gheorghe Rotaru, „În pragul de noua stagiune”, în: *Steaua Roșie*, 10 septembrie 1970, p. 2.

12. „Dramaturgia românească actuală este slab reprezentată. Este necesară adăugarea unei piese românești cu temă actuală”, Proiect de repertoriu pe stagiunea 1966-67, Arhivele Teatrului Național Târgu Mureș.

În politica culturală și teatrală a regimului ceaușist aflat la putere în perioada 1965-1989, publicarea în 1971 a „Tezelor din iulie“ a marcat finalul liberalizării modeste a primilor ani și debutul unui control ideologic sufocant, de pe urma căruia și teatrele au avut de suferit sub povara cenzurii. La sfârșitul acestei perioade, în stagiunea 1982-1983, a avut loc premiera piesei semnate de Romulus Guga, *Amurgul burghez*, împreună cu alte două piese românești contemporane (Tudor Mușatescu, *Visul unei nopți de iarnă*, Tudor Popescu, *Transmitem în direct*), o piesă maghiară contemporană (István Kocsis, *A megkoszorúzott*) și o alta de un autor occidental (John Steinbeck, *Șoareci și oameni*). Printre premierele stagiunii, se poate observa prezența predominantă evidentă a textelor contemporane autohtone, lipsa dramaturgiei universale clasice și contemporane sovietice, precum și a celei clasice românești, fiind însă reprezentați autorii clasici maghiari și un dramaturg contemporan occidental.

O studiere amănunțită a programului companiei maghiare a Teatrului Național Târgu Mureș a arătat că, între anii 1979-1989, pe lângă compilațiile poetice, au avut loc 54 premiere în total, dintre care 15 pe baza unor texte semnate de autori contemporani români și 9 de autori contemporani maghiari. În această perioadă, predomină clar piesele semnate de dramaturgii români contemporani, reprezentând 27,7% din repertoriul celor zece stagiuni, în timp ce autorii maghiari sunt prezenți doar în proporție de 16,6%, cu două premiere. Autorul român contemporan cel mai frecvent pus în scenă este Horia Lovinescu, cu patru premiere, iar cel mai popular autor maghiar contemporan este György Méhes, având două premiere. Însă, în timp ce în prima jumătate a anilor optzeci (începând cu stagiunea 1979-80 și până la stagiunea 1983-84 inclusiv), au fost prezentate în proporții aproximativ egale operele autorilor români contemporani și ale celor maghiari (7 români și 9 maghiari), în a doua parte a anilor optzeci (începând cu stagiunea 1984-85 și până la stagiunea 1988-89 inclusiv) au avut loc 8 premiere românești și niciuna maghiară, iar operele autorilor maghiari contemporani au dispărut cu desăvârșire din repertoriu, fiind înlocuiți de piese românești contemporane. În ultimul deceniu al regimului comunist, în

repertoriul companiei maghiare de la Târgu Mureș s-a observat o schimbare radicală a proporției în care au fost reprezentate dramaturgia contemporană română, respectiv maghiară¹³. Numărul montărilor din piesele maghiare contemporane a scăzut semnificativ, în paralel cu creșterea proporției dramelor românești contemporane. Această situație se datorează faptului că, odată cu consolidarea dictaturii lui Ceaușescu, care și-a propus realizarea socialismului național în direcția naționalismului, în interpretarea puterii comuniste drama contemporană autohtonă a fost restrânsă la drama românească contemporană.

	I. Dramă autohtonă contemporană		II.	IV. Literatură universală clasică		V.	III.
Stagiune	Română	Maghiară	Dramă românească clasică și interbelică	Dramă maghiară clasică și interbelică	Dramă clasică universală	Dramă occidentală	Dramă sovietică și a țărilor socialiste
1979-80	1	1	–	1	2	–	–
1980-81	2	2	–	2	–	–	–
1981-82	–	3	1	1	–	2	–
1982-83	3	1	–	1	–	1	–
1983-84	1	2	1	1	–	–	–
1984-85	2	–	–	1	1	–	–
1985-86	2	–	1	1	2	1	–
1986-87	1	–	1	–	1	1	1
1987-88	1	–	–	1	1	1	1
1988-89	2	–	–	–	–	–	2
	15	9	4	9	7	6	4

Alecsandrescu consideră că acest text grotesc cu tentă absurdă este cea mai bună dramă a lui Guga. *Amurgul burghez* este a doua piesă dintr-o trilogie, prima fiind *Evul mediu întâmplător*, iar cea de a treia, *Candelabrul*. *Amurgul burghez* a fost



13. Cu siguranță, tendința este de amploare națională. Studiind programul companiei maghiare, echipa care a cercetat istoria teatrologiei orădene din anii optzeci a ajuns la aceeași concluzie și a atribuit intervenției puterii comuniste faptul că s-au schimbat proporțiile dramelor românești și maghiare în ultimul deceniu al dictaturii. Cf. Norbert Covaciu, „A nagyváradi magyar színház története a 20. század nyolcvanas éveiben” („Istoria teatrologiei maghiare orădene în anii optzeci ai secolului 20”), în: *Várad*, nr. 10, 2015, p. 91.

scrisă și rescrisă la cererea lui Dinu Săraru, directorul Teatrului Mic. Cea de a șasea variantă a piesei (considerată definitivă) a fost predată pentru a fi pusă în scena Teatrului Mic, apoi publicată în revista *Teatrul* nr. 3/1982 și ulterior tradusă și montată în limba maghiară la Teatrul Național din Târgu Mureș¹⁴. Autorul, de altfel de vorbitor nativ al limbii maghiare, nu a fost mulțumit de traducerea lui Andor Bajor și Béla Tóthfalussy, de aceea, împreună cu secretarul literar al teatrului, Ferenc Székely, a dedicat o lună întreagă revizuirii versiunii maghiare. Spectacolul este extrem de fidel textului dramatic. Micile ștersături și modificări ale textului din exemplarul sufleurului sunt de natură stilistică, având menirea de a face limbajul dramei mai marcant și mai corect gramatical în versiunea maghiară.

Spectacolul reprezintă un punct important al carierei lui Dan Alecsandrescu. Cu toate că viziunea sa regizorală era caracterizată mereu de respectul profund pentru textul scris, în comparație cu adaptarea pe scenă a piesei anterioare semnată de Guga (*Noaptea cabotinelor*), *Egy öngyilkos világa* este o producție mult mai senzuală, care apelează mult mai îndrăzneț la efecte vizuale și acustice și pe care o numește teatru de parabolă¹⁵. Alecsandrescu percepe montarea textelor contemporane ca pe o provocare, de aceea opțiunea sa privind textul nu poate fi considerată doar un gest de deschidere față de dramaturgia locală contemporană sau de conformare cu cerințele impuse de regim. Deoarece drama lui Guga utilizează tehnici onirico-suprarealiste și, ca atare, necesită un limbaj teatral specific, pentru a-i da voce, regizorul s-a negat pe sine, și-a asumat schimbarea viziunii, și-a regândit mijloacele artistice și a elaborat un nou limbaj scenic: „Se cuvine să mărturisesc că piesa de față mă obligă la o restructurare a mijloacelor mele regizorale. Pornind de la un realism faptic, va trebui să ajungem la o metaforizare a imaginilor scenice” – citim în programul



14. Premiera în limba română a întârziat, dar, în cele din urmă, piesa a fost reinclusă în repertoriul Teatrului Mic pentru stagiunea 1986-87.

15. Textul lui Guga „... m-a obligat... să-mi adaptez mijloacele mele regizorale, trecând de la teatrul realist la teatrul de parabolă”, Ion Moisesescu, „Un succes de prestigiu al naționalului târgumureșean”, în: *Steaua roșie*, 26 martie 1983.

spectacolului. Într-un interviu, la întrebarea privitoare la ce înseamnă pentru el acest spectacol, el a răspuns: „Un moment de răscruce al mijloacelor mele de tratare scenică a unui text dramaturgic și, în același timp, o restructurare a conceptului de teatru”¹⁶. Presa, repetând slugarnic concepția regizorală oficială și puternic ideologizată, interpretează piesa drept o critică a societății de consum. Alecsandrescu și-a conceput regia ca pe o meditație¹⁷, prin care spectatorul poate reflecta asupra puterii banului ce stăpânește societățile capitaliste decadente, care lasă loc fanatismului religios și militarismului, în detrimentul valorilor morale care sunt distruse inevitabil. Guga, care a văzut spectacolul pentru prima oară cu ocazia repetiției generale publice, s-a declarat mulțumit de acesta, însă oare întrebările care au motivat interpretarea regizorului reflectau întrebările pe care și le-a pus audiența, sau o astfel de întâlnire nu s-a produs?

Atmosferă creatoare, bună dispoziție, entuziasm, un adevărat spirit de echipă au caracterizat repetițiile deloc ușoare, își amintesc regizorul și actorii. Personajele dramei-parabolă au rezistat realizării actoricești tradiționale de tip psihologic-realist. Însă Loránd Lohinszky, printr-o demonstrație de virtuozitate, și-a îndeplinit sarcina cu lejeritate. Sugestivitatea jocului său se datorează faptul că s-a identificat pe deplin cu rolul, păstrând totodată distanța față de acesta. În interpretarea sa, demonicul Ignățiu întruchipează „puterea aflată în slujba banului”¹⁸,



16. Ion Moiescu, *ibidem*. spiritul celor care ne urmăresc spectacolul spre o meditație profundă asupra condiției omului contemporan într-o societate în care banul prin forța sa luptă să-l muteze”, spune Alecsandrescu, formulând concepția regizorală a spectacolului, Arhivele Teatrului Național Târgu-Mureș.

17. „Sperăm să reușim să mobilizăm spiritul celor care ne urmăresc spectacolul spre o meditație profundă asupra condiției omului contemporan într-o societate în care banul prin forța sa luptă să-l muteze”, spune Alecsandrescu, formulând concepția regizorală a spectacolului, Arhivele Teatrului Național Târgu-Mureș.

18. „... cu toate că rolul său a fost conturat de scriitor cu linii nesigure... actorul a reușit să descopere caracterul fără îndoială grotesc al personajului demagog, predispus la orice, începând cu parodia ingenioasă a canonizării”, Katalin Metz, „Egy öngyilkos világa”

capul impasibil al mafiei cerșetorilor care conduce și face afaceri din scaunul cu rotile, „manipulează cu rutină virtutea, viața, tinerețea, credința și credulitatea”¹⁹. Domină scena, punându-l în umbră pe viitorul sinucigaș eponim. Rolul lui Filip, al omului neînsemnat, vulnerabil în fața istoriei, care însă devine erou prin actul de rebeliune, a necesitat „nu puține eforturi”²⁰ din partea lui László Tarr, actorul care l-a interpretat. Lui Tarr, care și-a demonstrat talentul comic și în acest rol, critica i-a reproșat că interpretarea sa nu este suficient de profundă. Spectacolul a fost sistat o vreme, deoarece Sándor Keresztes s-a transferat la teatrul de la Cluj, iar regizorul a suferit o operație și nu au putut fi demarate repetițiile cu Gyula Zálányi, cel care a preluat rolul lui Claudiu. Regia a acordat un rol important maselor. Pe lângă cei unsprezece actori, aproape cincizeci de figuranți (bărbați și femei cu vârste cuprinse între șaisprezece și șaptezeci și cinci de ani) au fost incluși în spectacol. În coreografia lui Dénes Székely și pe fundalul muzicii compuse de Endre Sárossy, scena canonicizării a produs o senzație înfiorătoare, iar pomana mortului a creat o veritabilă atmosferă de dans macabru²¹.

Emilia Jivanov a conceput o lume vizuală pustie în spațiul vast deschis al scenei mari, cu decor rece și incolor. S-ar părea că spectacolul a testat în mod intenționat răbdarea audienței. Spectacolul a fost neobișnuit nu doar prin durata de două ore și zece minute, puțin mai lungă față de durata „normală” a unui spectacol de teatru de proză cu care era obișnuit publicul târgumureșean, ci și prin jocul fără pauză. Audiența a fost incomodată încă de la bun început: luminile nu au fost pornite în sala mare a teatrului, auditoriul a fost iluminat doar de două reflectoare de pe scenă, motiv pentru care s-a și produs o mică confuzie și mai multe incidente, deoarece, din cauza slabei vizibilități a numerotării scaunelor, mai mulți



(„Lumea unui sinucigaș”), în: *Vörös zászló*, 13.02.1983.

19. Katalin Metz, „Lohinszky Loránd látomáserejű kompozíciója” („Compoziția vizionară a lui Loránd Lohinszky”), în: *A Hét*, nr. 50, 1983, p. 7.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*.

spectatori au greșit locul²². În acest timp, răsună o muzică stranie și deranjantă, iar pe scena deschisă doi actori îmbrăcați în negru urmăreau cu privirea aspră oamenii care bâjbăiau în sală. Majoritatea criticilor considerau că, prin imaginea și sonoritatea tulburătoare, creatorii i-au speriat²³ pe spectatori, stricându-le cheful pentru dramaturgia modernă.

În anul premierei, spectacolul s-a bucurat de succese la festivalurile naționale de teatru. În martie, la Timișoara, a luat premiul cel mare la festivalul dramaturgiei române contemporane, premiul pentru cea mai bună regie și scenografie, iar Ibolya Farkas a primit recunoașterea pentru cea mai bună interpretare feminină. La Festivalul Cântarea României, spectacolul și regia au luat premiul doi, Loránd Lohinszky a primit premiul pentru cea mai bună interpretare masculină, iar Emilia Jivanov pentru cea mai bună scenografie. În același timp, spectacolul a fost considerat drept o regie cu viziune europeană²⁴. Însă, în pofida numeroaselor recunoașteri profesionale naționale de prestigiu și a faptului că s-a bucurat de aprecierea criticilor care au salutat prezentarea unei lumi capitaliste dominate de bani, spectacolul nu a reușit să cucerască publicul. Tacticile prin care se intenționa să se producă în public spaima față de lumea imperialistă nu s-au mai dovedit eficiente în România anilor optzeci. Spectatorii l-au găsit neobișnuit, straniu, urmărindu-l consternați și nedumeriți, iar la sfârșitul reprezentației publicul mureșean, cunoscut pentru gratitudinea sa, cu greu s-a eliberat de tabieturile spectatoriile și cu greu a început să aplaude.



22. „Toți se întrebău iritați, grăbiți, gesticulând și încercând să-și păstreze politetea și în aceste condiții”, Béla Buzogány, jr., „Nézőpont” („Punct de vedere”) în: *Vörös zászló*, 08.02.1983.

23. „Spectatorul, încă din momentul în care se grăbește să se așeze la locul său, se găsește în fața reflectoarelor orbitoare și a călăilor de crematoriu cu ținută amenințătoare și muzică de orgă insuportabil de puternică”, scrie István Szőcs, „Egy öngyilkos világa”, art. cit., p. 6.

24. Ibolya Farkas a declarat într-un interviu: „După spectacol o ziaristă a venit la mine și mi-a spus: A fost un mare spectacol. Iar dumneavoastră, interpreți n-ați vorbit nici în maghiară, nici în română, ați fost europeni”, Ion Moisesescu, „Un succes de prestigiu al naționalului târgumureșean”, art. cit, *passim*.

Drama lui Guga i-a scos din zona de confort atât pe creatorii teatrali, cât și pe spectatori. Producția teatrală cu tente experimentale, care surprinde prin stilul eclectic, a fost greu de digerat pentru majoritatea spectatorilor și, prin urmare, „viziunea scenică dezvoltată într-o ambianță de clarobscur”²⁵ nu a reușit să ofere o experiență tulburătoare în sensul artistic și nici să devină un eveniment teatral de impact.

Bibliografie:

- BUZOGÁNY jr. Béla, „Nézőpont” („Punct de vedere”) în: *Vörös zászló*, 08.02.1983.
- COVACIU, Norbert, „A nagyváradi magyar színeszet története a 20. század nyolcvanas éveiben” („Istoria teatrologiei maghiare orădene în anii optzeci ai secolului 20”), în: *Várad*, nr. 10, 2015, p. 91.
- IONESCU, Miruna, „Festivalul dramaturgiei românești actuale”, în: *Suplimentul literar al Scânteii Tineretului*, 27 martie 1983, pp. 7-8.
- METZ, Katalin, „Egy öngyilkos világ” („Lumea unui sinucigaș”), în: *Vörös zászló*, 13.02.1983.
- METZ, Katalin, „Lohinszky Loránd látomáserejű kompozíciója” („Compoziția vizionară a lui Loránd Lohinszky”), în: *A Hét*, nr. 50, 1983, p. 7.
- MOISESCU, Ion, „Un succes de prestigiu al naționalului târgumureșean”, în: *Steaua roșie*, 26 martie 1983.
- OLÁH Tibor, „A polgár alkonya” („Amurgul unui burghez”), în: *A Hét*, nr. 13, 1983, p. 4.
- ROTARU, Gheorghe, „În pragul de noua stagiune”, în: *Steaua Roșie*, 10 septembrie 1970, p. 2.
- SZŐCS István, „Egy öngyilkos világa” („Lumea unui sinucigaș”), în: *Utunk*, nr. 12, 1983, p. 6.

Resurse web:

https://www.youtube.com/watch?v=frLelFdETL8&ab_channel=SasDor.



25. Tibor Oláh, „A polgár alkonya” („Amurgul unui burghez”), în: *A Hét*, nr. 13, 1983, p. 4.

ÎNTEMEIEREA ETICĂ A SPECTACOLULUI DE TEATRU

Sabin Sabados

DOI 10.46522/CT.2021.02.06

Abstract

The Etical Foundation of Theater Performance

The way we interpret artistic creations – and especially theatrical ones – is about value judgments based on what the eye holds and the spirit embodies. If we accept the Kantian view that we have a world of things and a world of people – which will shed light on the relationship between aesthetics and ethics, between the work of art and human behaviour, between beauty and attitudes – we can accept that the supreme value that governs us is the moral law, understood as a necessary and universal principle. In our work we will try to show that, on the one hand, the stage creation and its reception are based on rules and norms not arbitrary, but deeply rooted in the human being, on the other hand, that the theatrical work (more precisely, the theatre performance) tends to free itself from any constraints, seeking solutions “beyond good and evil”, not in order to invalidate their validity, but to make a return, through knowledge and interpretation, a return to the bosom of ethics.

Keywords:

aesthetics, ethics, performing arts, Kant, judgment ao taste

Gândirea umană are capacitatea de a distinge, în mod obiectiv și subiectiv, între bine și rău, între adevăr și fals și, nu în ultimul rând, între frumusețea virtuții

și urâtenia viciului: „Prin urmare, se pare că virtutea este sănătate, frumusețe, buna dispoziție a sufletului, iar viciul înseamnă boală, urâtenie și slăbiciune”¹. În plan valoric, deosebiri pe care Platon le propune își dovedesc utilitatea odată ce sunt general acceptate și înscrise în ceea ce numim simțul comun. Adică din clipa în care sunt admise ca atare de cei mai mulți dintre noi, tocmai pentru că avem de-a face cu ceva ce ține de evidență. Aprecierea și valorizarea operei de artă devin posibile abia atunci când judecățile subiective și cele obiective sunt întemeiate pe un mod de interpretare rațională și, respectiv, pe o interpretare intuitivă. Oricât de rudimentare sau de elementare ne-ar putea apărea la prima vedere cele două procese, nu putem să nu recunoaștem că ne prevalăm de ele ori de câte ori ne întâlnim la teatru, interrogându-ne cu privire la ceea ce reprezintă virtutea, în contextul și în relație cu plăcerea estetică. Și, odată cu aceasta, vom putea exclama, pe urmele lui Heidegger, că arta (implicit teatrul) este forma în care se afirmă ființa ființei.

1. Împreună cu opera

În lumina a ceea ce reprezintă plăcerea estetică – dar și în prelungirea intuiției, care se dovedește a fi un mijloc al cunoașterii și al conturării unor certitudini interioare în absența rațiunii –, trebuie să ținem seama, pe de o parte, de dimensiunea subiectivă a gândirii (a întregului proces cognitiv), pe de alta, de dimensiunea obiectivă a lucrurilor, spre care ne îndreptăm interesul și care ne îndreptățește să apreciem existența unei *logici* a faptelor și a lucrurilor din viața noastră: „Așadar, cei care își rotesc privirile asupra multitudinii de lucruri frumoase, dar nu percep frumosul absolut și nici nu pot să meargă împreună cu cei care ar vrea să-i conducă spre o asemenea contemplare [cum este, de altfel, cazul celor care creează arta spectacolului de teatru – n.m.], care văd multitudinea de acțiuni drepte, dar nu văd dreptatea însăși, și așa mai departe, despre aceia vom spune că au opinii cu



1. Platon, *Republica*, traducere de Dumitru Vanghelis, București, Editura Antet XX Press, [2014], p. 140.

privire la orice, dar nu cunosc nimic în ceea ce privește lucrurile despre care opinează². Nu puțini sunt cei care, folosindu-se doar de bunul simț și de bunul gust, atunci când au de-a face cu o creație scenică, văd strălucirea frumuseții acesteia, dar nu văd universalitatea frumosului însuși.

Urmând logica socratică, remarcată de Platon, putem distinge între opiniile pe care ni le formăm și cunoștințele la care ajungem, atunci când suntem implicați efectiv în actul creației, cum este cazul spectacolului de teatru. Practic, se poate spune că, atunci când schimbăm opinii într-un „ecosistem artistic“, avem tendința să spunem mai multe despre noi decât despre opera creată, pe când, atunci când căutăm răspunsuri *împreună* cu opera, dobândim cunoștințe specifice, atenția fiindu-ne mutată spre „obiectul artistic/estetic“. Însă ceea ce ne interesează cu privire la această „ordine logică“ a creației artistice (ca și a interpretării scenice, dacă ne interesăm de spectacolul de teatru) este să înțelegem experiența încercată și, mai important, maniera în care reușim o interiorizare (o *încorporare* – v. infra) a acestei experiențe pe care arta teatrului ne-o propune.

Dacă din perspectiva analizei fenomenului artistic admitem atât opiniile subiective (judecățile de gust), cât și cunoștințele în sine, cel puțin cele care sunt măcar în parte obiectiv fundamentate (judecățile estetice), atunci devine imperativă dobândirea unui tip de înțelegere a creației și a interpretării prin apelul la o judecată etică. Este vorba de o înțelegere care *încorporează* opiniile și cunoștințele într-o experiență interioară unică, urmare acordului care se stabilește între frumos și adevărul pe care „obiectul“ artistic îl transmite.

Complexitatea arhitecturii cognitive, a minții umane, se dovedește greu de egalat atunci când aceasta se pune, în mod voit, în relație cu artele spectacolului de teatru. Pentru a ajunge la o deosebire și mai evidentă între bine și rău, între adevăr și fals, între frumos și urât, dar și între categoriile esteticii proprii domeniului de care suntem interesați, vom considera că orice demers analitic poate fi constituit în trei etape, înlănțuite și gradual parcurse: începem cu „opinia subiectivă“, pe



2. *Ibidem*, p. 180.

care o trecem prin filtrul „cunoașterii științifice“, în încercarea fundamentării estetice a acesteia și cu scopul de a ajunge la o „înțelegere profundă“ a creației, adică la întemeierea ei etică. Sub raportul cunoștințelor, dacă luăm în considerare faptul că artistul este unul dintre puținii capabili să exprime estetic un adevăr etic, putem spune că arta sa este mai aproape de adevăr decât orice altă creație umană. Sub raportul înțelegerii, vom spune că numai artistul care înțelege și își asumă un astfel de adevăr ca fiind imperativ poate să îl arate corect sau să îl sugereze celorlalți în cel mai bun mod cu putință. Iată de ce discursul estetic trebuie să aibă mereu în vedere posibilitatea de a interacționa cu arta căreia îi acordă interes, prin prisma mai largă a unei capacități superioare cunoașterii raționale, cum este cea care îmbogățește creația cu datele virtuții, cu alte cuvinte, cunoașterea artistică: „De bună seamă că există o virtute [n. a.] a artei, dar nu și una a înțelepciunii, care este ea însăși o virtute. Pe de altă parte, când e vorba de artă, este mai bine să greșești de bunăvoie decât involuntar; când e vorba de înțelepciune, lucrurile stau invers, ca și în cazul virtuților morale“³. Altfel spus, în artă, în general, și în artele spectacolului de teatru, în particular, atâta timp cât „greșeala“ – adică renunțarea la canon – este una intenționată, se pare că nu sunt încălcate imperativele etice.

Intenția artistică, oricare ar fi ea, devine un scut de protecție împotriva neajunsurilor (sau a disfuncțiilor) vieții și a influențelor nedorite (și, până la urmă, ne protejează de un posibil „rău“ ontologic), cărora trebuie să le facem față în întreaga noastră existență. Sub aspectul receptării estetice, dar și al interpretării etice, putem vorbi de o adevărată *înțelepciune estetică*, pe care o vom înțelege ca asumare etică a actului creator, cu alte cuvinte, ca interes pentru tot ceea ce reprezintă binele. Constituită estetic și fundamentată pe principiile eticii, înțelepciunea estetică mai poate fi tradusă ca acord între voința artistului și necesitățile absolute ale ființei.



3. Platon, *Dialoguri socratice. Lahes, Lysis, Charmides, Hippias minor, Euthyphron, Apărarea lui Socrate, Criton*, traducere, studii introductive și note de Francisca Băltăceanu et. al., selecție și prefață de Gheorghe Pașcalău, ilustrații de Mihail Coșulețu, București, Editura Humanitas, 2015, pp. 177-178.

Pentru că artistul este interesat să stabilească o relație eliberată de prejudecăți cu scena, acesta își pune întrebări cu privire la modul în care creația teatrală va avea un efect asupra celor cărora li se adresează și, prin aceasta, dacă va genera o schimbare în lumea în care trăiește. Și aceasta, în condițiile în care nu se poate îndepărta de pozițiile unei etici (asumate sau anume sfidate) și urmare a faptului că orice creator se gândește la creația sa, încercând să-și traducă (să-și teoretizeze) demersul artistic ca dialog cu ceilalți. Trebuie spus că transgresivitatea actorului, precum și manifestările personajului întrupat, în raport cu lumea în care a fost aruncat (cea a reprezentației, adică a cronotopului scenic) pot să producă schimbări cu efect de scurtă sau de lungă durată. Pe de altă parte, trebuie să acceptăm că nu întotdeauna celui care se alătură spectacolului de teatru – cu scopul de a-și răspunde unor întrebări sau chiar de a se descoperi pe sine – îi este asigurată pășirea pe traseul cunoașterii și al elevării spirituale.

Implicațiile etice ale spectacolului de teatru au rolul de a ne călăuzi spre universalitatea frumosului. În accepție platoniciană, asemenea virtuții și adevărului, frumosul (tocmai prin universalitatea sa) trimite atât la lumea „sensibilă”, cât și la cea „suprasensibilă”. Așadar, putem considera că, într-un spectacol de teatru, este vorba, în egală măsură, despre adevăr și despre frumos. În această ordine de idei, ne amintim cuvintele lui Titu Maiorescu: „[...] cea dintâi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materia sensibilă”⁴. Orice înțelegere a dimensiunii etice a artelor spectacolului devine dificilă (sau chiar imposibilă) în condițiile în care creatorii de teatru nu acordă importanța cuvenită rolului pe care *intenția voit manifestată* îl joacă în procesul de creație artistică și în cel de interpretare estetică. În artele spectacolului de teatru, vom recunoaște, de fiecare dată, o mișcare de du-te-vino între spațiul unei etici aflată în stadiul de potențialitate și cel al manifestării acesteia



4. Titu Maiorescu, *Critice. 1866-1907*, ediție completă, vol. I, București, Editura Minerva, 1915, p. 13.

prin normele și cutumele sociale, culturale, ideologice etc. Într-o astfel de accepțiune, putem înțelege spectacolul de teatru ca permanentă actualizare a potențialului etic, la nivelul formei și al conținutului operei reprezentate.

2. Despre arta voit înfăptuită

Omul nu este o simplă ființă „știutoare“, capabilă de procese cognitive, de raționalizări, în cel mai fericit caz, clar formulate. Iar, în teatru, acest lucru este cu atât mai evident, în măsura în care, pe scenă, creația se supune unui ansamblu de condiționări și de trăiri, evidente fiind sentimentele, talentul, cunoașterea, spontaneitatea, inspirația și multe altele. În plus, creația se împlinește prin dinamica expresiei scenice, prin imagini aflate într-o continuă mișcare, adică prin viul și vitalitatea operei.

Este de la sine înțeles că, într-o activitate artistică, avem de-a face cu mai multe tipuri de acțiuni. Unele sunt declanșate și conduse artistic în mod voluntar și conștient, altele, chiar dacă nu se supun unui efort al rațiunii – prin așa-numitele mecanisme automatizate ale gândirii –, continuă să fie *voit înfăptuite*. Procesul de creație scenică presupune un set de reguli și de deprinderi specifice artei sale. Însă, dacă în cazul literaturii, „travaliul creator“ este dat de dificultatea transferului de semnificații din planul gesturilor și al mimicii în cel al expresiei lingvistice⁵, în cazul reprezentației scenice, acesta vizează o limitare a codurilor lingvistice, cu scopul de a elibera corpul și a-l lăsa să se exprime fără constrângeri, prin intermediul elementelor paralingvistice: intonație, gesturi, mimică. Așa cum remarca și Didier Anzieu, dacă, în primul caz (consemnat de Jakobson), codul poetic reprezintă o suprapunere a axei paradigmatică peste cea sintagmatică, în cel de-al doilea caz (de această dată, preluarea fiind de la Umberto Eco) codul teatral reclamă o inversă suprapunere a celor două axe⁶. Pe măsură ce deprinderile jocului scenic sunt



5. Cf. Didier Anzieu, *Psihanaliza travaliului creator*, traducere din limba franceză și prefață de Bogdan Ghiu, București, Editura Trei, 2004, p. 202.

6. *Ibidem*.

exersate, ele vor facilita manifestarea talentului, sau chiar îl pot suplini. Deprinderile actorului se diferențiază de ceea ce apreciem în mod obișnuit ca talent, urmare a faptului că sunt dobândite pe parcursul vieții, prin educație, prin experiență artistică, prin imitație etc. Actorul poate învăța deprinderile scenice, însă talentul este înăscut. Dacă apelăm la o interpretare ontologică de tipul celei practicate, în secolul al XVIII-lea, de Jean-François Marmontel, putem spune că talentul actorului se recunoaște în forma creației, în gesturile și mimica acestuia, în timp ce deprinderile vor consolida conținutul și vor face *vizibil* sensul operei⁷. De regulă, actorul își amintește modul de învățare a acestor deprinderi, dar și dificultățile, atenția și efortul la care s-a supus. Numai prin exersare continuă, deprinderile pot să devină componente autonome ale creației artistice.

Consolidate prin exercițiu scenic, aceste competențe – conștient elaborate – îi vor permite actorului să-și încarneze personajul fără a întârzia prea mult pe detaliile interpretării și pe ceea ce acestea vor semnifica. Deprinderile sunt formate astfel încât să fie întotdeauna intenționate, chiar și atunci când nu presupun un control conștient permanent. Din perspectivă estetică vom spune că, în astfel de situații, avem de-a face cu o automatizare a intenției artistice. Or, reversul constă în aceea că, ajungându-se în timp la o fixare a deprinderilor, acestea vor putea fi modificate cu dificultate, cu alte cuvinte, vor pretinde efortul actorului de a ieși din zona manierismului. Putem vorbi de deprinderi și în cazul receptării operei artistice (de orice tip ar fi aceasta), ceea ce aduce în discuție ansamblul capacităților senzorial-perceptive ale spectatorului. Odată formate, deprinderile legate, pe de o parte, de receptarea creației, pe de alta, de interpretarea acesteia, vor permite recunoașterea frumosului, a adevărului, a sensului și a semnificației operei reprezentate, cu o subsumare implicită a principiilor etice pe care spectacolul este clădit.



7. Cf. Étienne Souriau, „Du génie en philosophie“, în: *Revue philosophique*, vol. CLXV, nr. 2, apr.-iun. 1975, p. 134.

3. De la principii la judecata sensibilă

Preocupat de modul în care ajungem să cunoaștem rațional ceva, Immanuel Kant considera că omul este beneficiarul a trei facultăți: facultatea de a gândi (liber), facultatea de a acționa (moral) și facultatea de a simți și judeca (etic și estetic). Răspunsul kantian la întrebarea „care este sursa cunoașterii?” este unul triadic: rațiunea teoretică; experiența practică; judecata subiectivă și/sau obiectivă. Iar din cele trei critici kantiene se desprind: cunoașterea înțelegătoare (prin rațiune); voință ca temelie etică a cunoașterii (prin acțiune); sentimentul estetic al judecății (prin simțire). Între cele trei critici există o tranziție firească. Immanuel Kant și-a conceput sistemul filosofic la sfârșitul secolului al XVIII-lea, într-o perioadă marcată de o profundă criză morală, o criză începută imediat după „revoluția științifică”⁸, înfăptuită în relație cu ideea de Bine absolut, spre care tinde totul în natură, în social, în cultură și în artă.

Orice teorie etică operează cu principii universal valabile. Dar ce este un principiu? Având un caracter polisemic, un principiu (cu originea în noțiunea de *arkhè* a presocraticilor) reprezintă o convingere imperativă care funcționează ca un reper general valabil, aplicabil în toate activitățile pe care le întreprindem și în toate domeniile, inclusiv în cel al practicii filosofice, al cercetării științifice sau al creației artistice. De regulă, el derivă din relația nemărginită pe care o avem cu realitatea, o realitate pe care încercăm să o cunoaștem și să o înțelegem printr-un adevăr prim al lucrurilor sau al ideilor. La Platon, principiul – ca primă cauză a ceea ce este – trimite la Unul, care este identic cu binele (și cu Zeul), fără a fi supus comandamentelor rațiunii umane. El este (la) originea



8. Odată cu „revoluția științifică” (secolele XV-XVII) și momentul de glorie coperniciană, s-au produs o serie de descoperiri și transformări în toate domeniile, punându-se astfel bazele științelor moderne, urmare a revenirii la concepția filosofică mecanicistă cu privire la existența lumii (cunoașterea este posibilă numai prin determinarea relației cauză-efect). În această perioadă, începe să prindă contur tot mai mult utilitarismul ca fundament al moralei (V. Jeremy Bentham și mai apoi John Stuart Mill), în detrimentul eticii.

lucrurilor. Dacă vorbim despre conștiință ca principiu prim al existenței, tot astfel vom putea vorbi despre frumos ca principiu de bază al esteticii. În etică, principiul se rezumă la un set de norme deontologice (de exemplu, „Să nu furi!“). Având un sens obiectiv (ontologic sau metafizic) și unul subiectiv (logic sau emoțional), principiul este, cel mai adesea, asociat cu cauza primă a lucrurilor, așa cum, de altfel, a fost sugerat de Aristotel. Ori de câte ori reușim să identificăm prezența unor caracteristici dominante în sfera moralității, atunci ele devin principii în funcție de care vom avea drepturi, obligații, responsabilități, sensibilități etc.

Dacă ne întoarcem privirea spre secolul al XVIII-lea, vom constata că, drept urmare a diminuării autorității teologice, morala epocii s-a constituit pe ceea ce era apreciat ca util pentru societate, omului cerându-i-se să se apropie de natură, de sine și de ceilalți, pentru a lăsa în urmă temerile în raport cu Cerul și cu tradiția religioasă. Morala devine, astfel, o producție a sufletului și nu a minții: „Ori de câte ori un obiect are tendința de a produce plăcere celui care îl posedă sau, cu alte cuvinte, este *cauza* propriu-zisă a plăcerii, este cert că va provoca plăcere spectatorului printr-o relație de simpatie delicată cu posesorul. Cele mai multe opere de artă sunt considerate frumoase în funcție de utilitatea lor și chiar și multe creații ale naturii își derivă frumusețea din această sursă. Eleganța și frumusețea, în cele mai multe cazuri, nu sunt calități absolute, ci calități relative, și nu ne atrag decât prin tendința lor de a conduce la un final agreabil”⁹.

Într-o accepție subiectivistă (anti-realistă și, totodată, sfidătoare la adresa metafizicii), proprie filosofiei lui David Hume, am putea spune că distincția dintre bine și rău este o chestiune ce ține de moralitatea persoanei. În fapt, afirmă Hume, binele și răul se amestecă, iar principiul nu este nici binevoitor, nici răuvoitor. Tot astfel, gândirea nu va putea niciodată să fie egala senzației sau a sentimentelor (într-un cuvânt, a impresiilor, care sunt produse de experiența vie și



9. David Hume, *A Treatise of Human Nature*, reprinted from the original edition in three volume, and edited, with an analytical index, by L.A. Selby-Bigge, Oxford, Clarendon Press, 1896, pp. 576-577.

imediată). Întrucât spectacolul de teatru nu ni se înfățișează ca fenomen pur, rațiunea – restrângându-și aria de competență la constatarea existenței unui fapt – va face loc judecății sensibile (idee pe care o vom putea vedea strecurată, mai târziu, și în scrierile lui Rousseau). Faptul artistic, asemenea celui cotidian, va putea fi consemnat ca virtuos sau vicios doar prin apelul la o instanță morală, care, la rândul ei, se bazează pe sentimente. Într-o astfel de logică, *sentimentul moral* al insului este primul semn în funcție de care vom recunoaște un adevăr obiectiv. Or, acest lucru ne îndreptățește să credem, oarecum în contracurentul gândirii lui Hume, că subiectivității umane îi este alăturată o obiectivitate aflată *in statu nascendi*.

Dar nu doar etica este legată de utilitatea acțiunilor, ci și estetica. În acest sens, am putea crede că frumosul nu este „conservat” în obiectul creației, ci se naște în privirea receptorului, dând coerență vizibilului, observație care l-a îndreptățit pe Hume să propună mai degrabă o analiză a judecății de gust, conform căreia echilibrul formelor ne-ar da starea de bine și de împlinire, în timp ce formele fragile ne-ar conduce la suferință. Or, chiar dacă experiența subiectivă a artei funcționează pe baza gustului, a emoției și a simpatiei cu opera evaluată, unde își dovedește și *utilitatea estetică*, nu înseamnă, oare, că aceasta prezintă aceleași date și în cazul abordării etice a frumosului și a artei?

4. Intenția actului creator

Kant este cât se poate de realist în privința principiilor morale, motiv pentru care și-a orientat atenția, cel puțin în primele două critici (*Critica rațiunii pure* și *Critica rațiunii practice*) mai degrabă spre facultățile cognitive ale omului decât spre cele afective. Pe când, am văzut, în viziunea filosofului David Hume, preocupat de metoda științelor naturii, lucrurile stăteau exact invers. Procedând astfel, Kant a reușit să evite implicațiile etice ivite pe fondul interpretărilor deterministe sau a celor mecaniciste, predominante în epocă. În substanța lor, cele două viziuni filosofice ne spun că totul are o cauză. Dacă acest lucru este adevărat și dacă totul este determinat de o cauză sau de o succesiune de cauze anterioare, atunci cu

greu mai putem vorbi despre responsabilitatea morală a unui individ sau despre un aport subiectiv al creatorului în realizarea operei sale. În această logică, artistul nu poate fi făcut responsabil pentru creația sa. Pentru că, în această ordine de idei, arta nu este altceva decât un produs secundar, un efect sau un derivat al unei cauze străine de practica artistică. Și pentru că, în definitiv, nu știm care este cauza pentru care omul creează artă. În fine, fiindcă distingem între cauzalitatea și intenționalitatea unui proces de creație artistică, suntem tentați să pledăm în favoarea unei poziții care ne spune că arta este atât scopul, cât și mijlocul prin care Binele se înfăptuiește ca orice manifestare a frumosului.

Pentru actor, actul scenic este un rezultat final al procesului său de creație, însă, pentru spectator, acesta reprezintă o premisă, un punct de plecare investit cu un scop în sine. Oricât de tentantă pare a fi, aprecierea artei teatrale ca produs al unei cauzalități rămâne greu de demonstrat; ea este considerată, mai degrabă, mijloc prin care, antrenând perspectiva subiectivă, vom putea obține plăcere ori satisfacție estetică. Pe de altă parte, din punct de vedere obiectiv, putem spune că orice creație artistică veritabilă are un scop în sine. Un scop care urmează a fi descoperit și redescoperit și care, în funcție de natura relațiilor stabilite cu opera, dar și în contextul apariției și manifestării acesteia, poate fi considerată un *bun necesar* pentru noi. Creația în sine (teatrală sau aparținând oricărui alt gen) nu dobândește calitatea de operă artistică în absența judecății acesteia (și chiar a judecății de gust), a noțiunilor, a conceptelor și a teoriilor care o întâmpină sau pe care le promovează. Pentru ca un fapt să treacă din lumea cotidiană în cea a spectacolului de artă, e necesară o dezbatere care își poate găsi locul în sfera categoriilor mentale și a unor cunoștințe legate de ceea ce este în sine arta.

Potrivit lui Kant, orice ființă rațională (în stare de a aduna judecăți) este capabilă să facă o „distanțiere obiectivă” (și, în consecință, etică) între bine și rău, între virtute și viciu, motiv pentru care sistemul moral al unei colectivități este (sau ar trebui să fie) mai mult decât un construct subiectiv, cu o plajă largă de înțelegere a lucrurilor și la care ajungem cu ușurință la un consens. Această distanțiere se realizează ca urmare a

voinței umane liber manifestate, pe fondul unui dat preexistent, adică al unei structuri „apriorice” ce funcționează în chip „transcendental”. Cele două concepte – „aprioric” și „transcendental” – devin principii fundamentale de înțelegere a sistemului filosofic propus de filosoful german. Aplicată artei spectacolului de teatru, o atare înțelegere etică se întemeiază la fel de bine pe concepte (pe rațiune) și pe sentimente (pe afectivitate). Așadar, trebuie să analizăm care este sensul presupus de Immanuel Kant, ori de câte ori acesta îl folosește. Conceptul „de «transcendent» se referă la formele apriorice ale cunoașterii, care o iau înaintea experienței și o condiționează; adică sunt acele forme care se află în afara lumii reale, percepute de simțurile omenești. Conceptul «a priori» trimite la o cunoaștere anterioară și independentă de orice experiență; gândirea «a priori» se sprijină doar pe rațiune; în opoziție, formele «a posteriori» ale cunoașterii sunt condiționate de experiență și se ivesc în urma unor experiențe de care răspund simțurile”¹⁰.

Voința este cea care imprimă în conștiința artistului intenționalitatea, făcând posibilă manifestarea energiei motrice a forței creatoare. Dacă intenționalitatea descrie orientarea artistică, dimensiunea energetică (sau, altfel, energia care) se reflectă din realitate implică faptul că efectul voinței artistice „se exprimă” în conștiință sub forma unor încordări și tensionări care se leagă de traducerea ei în formă estetică. Sub impulsul voinței, conștiința umană devine generatoare și urmăritoare de scopuri artistice și estetice. Ea devine, în fapt, o conștiință *deschisă*. Voința artistică intră întotdeauna pe terenul unei conștiințe influențate de o sumă de factori emoționali. Odată ce s-a sedimentat corespunzător, această influență va fi resimțită ca roditoare pe tărâmul „memoriei afective”. Iar conștiința celui care alege să stabilească o relație cu arta pretinde în mod imperativ ca piatra de temelie a acestei relații să fie de natură etică.

Immanuel Kant abordează etica folosind aceeași cheie „rațională” de înțelegere a lucrurilor ca în cazul cercetării metafizice. Adică printr-o abordare critică a condițiilor care nu o fac doar posibilă, ci și accesibilă gândirii – o gândire care



10. Sabin Sabados, *Estetica și misterul frumosului*, București, Editura Eikon, 2019, p. 60.

se află în noi și care, totodată, ne traversează în momentele de cumpănă ale interpretării. Apelând la un același tip de gândire interpretativă, am putea spune că, așa cum spiritul reprezintă condiția existenței ființei gânditoare – o ființă care, fără a putea fi exprimată, poate fi intuită într-o manieră sensibilă –, etica reprezintă condiția de manifestare a ființei morale.

În cercetarea sursei cunoașterii și a modului în care un atare proces are loc¹¹, ceea ce îl interesează cu precădere pe filosoful german este: 1) să găsească acele structuri apriorice ale gândirii care fac posibilă înțelegerea; principiul aprioric kantian este un principiu subiectiv care precedă însuși procesul cunoașterii raționale (gândirea care se gândește cum gândește; înainte ca orice să fie, trebuie să preexiste un timp și un spațiu în care acel ceva să poată ființa – în acest exemplu, timpul și spațiul sunt structuri apriorice); 2) să demonstreze că structurile cu care gândirea operează nu sunt pur subiective (cum se întâmplă în cazul ideilor, formelor și categoriilor raționale), ci au un corelat obiectiv; 3) să arate că orice fel de „datorie morală” a omului trebuie să fie în concordanță cu o etică atotcuprinzătoare.

Întrebarea care apare în acest punct este dacă structurile subiective ale gândirii, în speță cele care obligă la respectul față de legea morală, au sau nu au un fundament obiectiv. Altfel spus, există legi morale obiective? Răspunsul kantian este un da categoric în favoarea obligațiilor morale obiective, în sensul unei delimitări între bine și rău. O distincție care să nu se bazeze doar pe ce știe, ce simte, ce crede, ce dorește sau ce-i place subiectului, adică pe o „jumătate de adevăr”, ci și pe un adevăr care să fie obiectiv și, prin extensie, cuprinzător, adică unificator al virtuților și al fericirii, formator al binelui suprem.

5. Transpunerea în real: între subiectiv și obiectiv

În mai toate domeniile în care își desfășoară activitatea, cu atât mai mult în sfera artelor, categoriile cu care gândirea operează par a fi pur subiective. Cel puțin în măsura în care



11. V. Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, ediția a III-a îngrijită de Ilie Pârvu, București,

acestea sunt considerate creații umane. În cazul eticii, însă, Immanuel Kant remarcă modul în care aceste categorii devin imperative, pentru că, de fiecare dată, ele presupun în prealabil un corelat obiectiv, nepărtinitor. Pasul suplimentar pe care demonstrația kantiană îl propune ține de pretenția legitimă pe care etica o poate ridica în raport cu toate celelalte domenii. Acesta este probabil și unul dintre motivele pentru care avem deontologia care ne obligă la respectarea prevederilor normative (și, ca urmare, etice) în toate activitățile pe care omul le întreprinde, cum sunt, ca exemplu, profesiile din domeniile educațional, juridic, medical etc.

Cu riscul asumat de a continua polemica pe marginea acestei chestiuni, vom considera că domeniul artistic nu face excepție în această privință, în consecință, ne orientăm atenția spre o *etică estetică* și/sau *artistică* a artei teatrului. Experiența estetică, dobândită pe fondul contemplării unei opere artistice frumoase, reprezintă un tip aparte de experiență. Aceasta pentru că insul care o trăiește încearcă o cuprindere (adică o recunoaștere) în sine a ceva ce se află în afara sa. Nefiind imitația unui fapt preexistent (sau al vieții noastre senzoriale), creația teatrală conduce spectatorul la o *încorporare* a sensului operei, în prezența, dar și în absența „obiectului creației”. Ducând dincolo de sala de spectacol judecăți de gust, emoții, trăiri și interogații de care nu era conștient înainte de începerea reprezentației, spectatorul confirmă calitatea teatrului de producător al unei realități, ceea ce amintește de teoria estetică a lui Ernst Cassirer: „Dacă de la începuturile timpului, cele două mari principii, al imitației și al transformării realității, și-au disputat dreptul de a fi considerate adevăratele expresii ale esenței activității artistice, o soluționare a conflictului pare posibilă doar prin înlocuirea acestora cu un al treilea principiu, al *producerii realității* [s. m.]. Căci arta nu este altceva decât unul dintre mijloacele prin care omul își poate *apropia* [s. m.] realitatea.”¹²



Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009, *passim*.

12. Apud Rémi Mermet, „L'objet de l'art: Cassirer et Fiedler”, in: *Recherches germaniques*, nr. 51, 2021, consultat la 26 ianuarie 2022. URL: <http://journals.openedition.org/rg/7583>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rg.7583>.

Starea de contemplare se desprinde de experiența individuală a fiecărui spectator și face posibilă fuziunea cu elementele semnificative ale creației, prinse în forma operei artistice. Iar această formă devine semnificativă și durabilă doar în actul manifestării ei, adică, în cazul teatrului, în timpul reprezentației, în urma unui acord (tacit „semnat“) cu publicul. Într-un cuvânt, nu realitatea acțiunii scenice va persista, ci forma realului care se clădește în spectator. În sens metaforic, putem înțelege întâlnirea privitorului cu obiectul privit (cu scena) ca un soi de contaminare (i.e. de analogie cognitiv-emoțională) cu ceea ce răzbate din actul teatral și, mai apoi, de *catharsis*, prin declanșarea crizei existențiale a tuturor celor implicați, ceea ce ne întoarce, din nou, la viziunea lui Artaud cu privire la ciumă, la contagiune, la spasmul vieții. Înțeleasă astfel, experiența estetică oferă creatorilor de teatru, chiar dacă doar pentru o perioadă relativ scurtă de timp, posibilitatea unei transpuneri în *real* a elementelor ontologice ale operei scenice (adică prin transformarea lor în elemente cu însemnătate ontică). Prin imersiune în spațiul și în timpul „istoriei“ reprezentate, actorul și spectatorul depășesc limitele propriei condiții existențiale, aventurându-se pe un teren cu topografie necunoscută. Chiar o suferință trăită de personajul prezent pe scenă face posibilă bucuria întâlnirii cu altul, prin împărtășirea sentimentelor și, conform lui Cassirer, prin valorizarea funcției pur intuitive a realității.

Judecata estetică a artei, pusă în corelație cu o judecată etică, se obiectivează și devine mai mult decât o judecată de gust (sau o apreciere subiectivă), pentru că implică atât un act reflexiv empiric (care trimite la un șir lung de evenimente pe care spectatorul le aduce vrând-nevrând în actualitate), cât și unul care solicită intuiția și se dezice de „învățăturile“ rațiunii. Între sensibil și inteligibil se stabilesc legături strânse. Spre exemplu, în primă instanță, judecăm mai degrabă din punct de vedere etic decât estetic un spectacol de teatru, atunci când facem următoarea afirmație: „Actul scenic este fals!“. Prin această afirmație, fie legitimăm faptul că, în realitate, ceea ce creația scenică livrează nu convinge, pentru că nu este veridic, fie considerăm, intuitiv, că lucrarea rămâne neîmplinită din perspectivă estetică. Iată cum, prin această

judecată, avem de-a face atât cu o interpretarea empirică a actului scenic, care privește sensul și semnificația lucrurilor, cât și cu o cunoaștere apriorică a ceea ce înseamnă „fals“ în contextul creației. La acest din urmă principiu, aprioric, ajungem ca urmare a conștientizării implicațiilor eticii în relația dintre actor și spectator, aceasta fiind singura în măsură să ne ghideze judecata, pentru a separa ceea ce este adevărat de ceea ce este fals.

Tradusă în termeni estetici, judecata etică ne spune că „expresia scenică“ (sau „mișcarea expresivă“) nu convinge sub aspectul universalității la care spectacolul de teatru tinde, asemenea oricărei creații artistice, și pe care, pe de altă parte, etica o pretinde în mod imperativ. Din perspectivă estetică, actului scenic îi poate fi atribuită o valoare artistică subiectivă și nicidecum una pur obiectivă, caz în care interpretarea ar întâmpina reale obstacole. Pentru a recunoaște valoarea obiectivă a creației scenice, este nevoie să apelăm, așa cum am văzut, la o judecată etică și nicidecum estetică. Iar pentru ca gestul scenic să redevină „expresie vizuală“, e nevoie ca interpretarea să revină la „darul“ intuiției, validând importanța cunoașterii estetice. Dacă, din perspectiva eticii, vom privi actul artistic în fenomenalitatea lui, prin restrângerea interesului la vizibilitatea pură a lucrurilor și prin luarea în stăpânire a lumii reprezentate, pe planul esteticii, lucrurile se vor desfășura pe dos: întâmplarea scenică se va transforma în „întâmplat“ al propriului eu, mobilizând trăiri și sentimente dintre cele mai neașteptate. Dacă actorul va miza pe reperele expresiei artistice, spectatorul va apela la impresia estetică.

Mișcarea de recunoaștere – reflectând raportul tensionat dintre formă și lipsa formei, dintre ființă și devenire – ne va întoarce, din nou și din nou, la „mișcarea expresivă“ pe care arta teatrului își clădește existența, eliberându-se de condiționările contingentului. Or, să nu uităm că, dacă teatrul își are originea în expresivitatea sa scenică, subiectivându-și propriul discurs, evoluția sa privește lumea vizibilă, obiectivă, supusă interpretării, evaluării și valorizării, într-un cuvânt, depinde de proba eticii și a moralei timpului său.

Bibliografie

- PLATON, *Republica*, traducere de Dumitru Vanghelis, București, Editura Antet XX Press, [2014].
- PLATON, *Dialoguri socratice. Lahes, Lysis, Charmides, Hippias minor, Euthyphron, Apărarea lui Socrate Criton*, traducere, studii introductive și note de Francisca Băltăceanu *et. al.*, selecție și prefață de Gheorghe Pașcalău, ilustrații de Mihail Coșulețu, București, Editura Humanitas, 2015.
- MAIORESCU, Titu, *Critice. 1866-1907*, ediție completă, vol. I, București, Editura Minerva, 1915.
- ANZIEU, Didier, *Psihanaliza travaliului creator*, traducere din limba franceză și prefață de Bogdan Ghiu, București, Editura Trei, 2004.
- SOURIAU, Étienne, „Du génie en philosophie“, în: *Revue philosophique*, vol. CLXV, nr. 2, apr.-iun. 1975, pp. 129-146.
- HUME, David, *A Treatise of Human Nature*, reprinted from the original edition in three volume, and edited, with an analytical index, by L.A. Selby-Bigge, Oxford, Clarendon Press, 1896.
- SABADOS, Sabin, *Estetica și misterul frumosului*, București, Editura Eikon, 2019.
- KANT, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, ediția a III-a, îngrijită de Ilie Pârvu, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009.
- MERMET, Rémi, „L'objet de l'art: Cassirer et Fiedler“, in: *Recherches germaniques*, nr. 51, 2021, consultat la 26 ianuarie 2022. URL: <http://journals.openedition.org/rg/7583>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rg.7583>.

**DE LA FUTURISM LA SPECTACOLUL MULTIMEDIA
CONTEMPORAN**
Elemente în evoluția hibridității formelor artistice

Alexandra Călinescu-Gărniță

DOI 10.46522/CT.2021.02.07

Abstract

*From Futurism to the Multimedia Contemporary Performance.
Elements in the Evolution of the Hybridity in Artistic Forms*

The mass media and the data processing system are the technologies of our modern society, being born simultaneously and developing simultaneously. I am going back to the invention of photography and the PC's precursor, continuing with the birth of cinema, to finally arrive at the modern computer, the one that blends all the information and transforms it into numeric data. Among the main influences of the contemporary performance, we find the experiments led by the modernist avant-garde at the beginning of the 20th century – futurism, constructivism, expressionism, dadaism and surrealism – while the first of these movements, the futurism, holds a central position in the contemporary performance's downward. At the end of the 20th century, computer technologies have become more and more present in theatre, dance and performance, thus shaping new dramatic forms, new types of spectacle and interactive performances. How are the new media technologies changing our visual language and what new aesthetic resources do we find as a result?

Keywords:

*new media, performing arts, modernist avantgarde, hystory of
multimedia performance, contemporary visual language.*

Ne aflăm într-un plin proces de reconfigurare și redefinire a artelor spectacolului de către noile media generate de un computer, căutând să aflăm răspunsul la întrebări legate de modul în care această computerizare a culturii afectează limbajul vizual pe care îl folosim și, de asemenea, care sunt noile posibilități estetice pe care le putem avea în vedere. Computerizarea culturii aduce cu sine nașterea de noi forme culturale, redefinind practic și formele existente, ca teatrul, fotografia sau „cinemaul”.

Mijloacele de comunicare în masă și sistemul de procesare a datelor reprezintă tehnologiile complementare ale societății moderne, ele apărând deodată și dezvoltându-se în același timp. Fotografia, filmul, presa tipărită, radioul și televiziunea au făcut posibilă transmiterea către publicul larg a acelorași texte, imagini și sunete, în timp ce computerul a înlesnit ținerea evidenței datelor lor de naștere, a contractelor de angajare, a fișelor medicale sau cazierului.

În 1839, Louis Daguerre, cunoscut deja pentru dioramele sale, prezenta publicului noul proces de reproducere a imaginii denumit *daguerréotype* (*dagherotip*). Inițial, dagherotipurile înfățișau în mare proporție clădiri, însă, după o serie de îmbunătățiri tehnice, acestea au început să fie folosite pentru fotografia de portret, dând naștere unui nou tip de afacere, studioul fotografic, folosit preponderent pentru portrete de familie. În aceeași perioadă, în 1833 Charles Babbage începea lucrul la o mașină pe care o denumea Motorul Analitic, precursorul computerului modern. Acesta lucra cu o serie de carduri conținând instrucțiuni și informații care erau introduse în memoria aparatului, unde o unitate de procesare realiza operațiile asupra datelor și stoca rezultatele în memorie, acestea fiind ulterior tipărite. Motorul Analitic nu doar urmărea programul introdus pe carduri, dar și decidea care instrucțiuni să le execute și în ce ordine, în funcție de rezultatele anterioare, putând realiza astfel orice operație matematică.

În secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, în paralel cu dezvoltarea unor calculatoare mecanice și electrice, avea loc îmbunătățirea noilor suporturi media care permiteau stocarea imaginilor, a sunetelor și a textului: placa

fotografică, filmul și gramofonul. În anii 1890, mass-media au făcut încă un pas înainte atunci când imaginile fotografice au devenit imagini mișcătoare, datorită primului studio de film, „Black Maria”, inițiat de Thomas Edison, unde erau produse filme scurte, cu durată de 20 de secunde, care puteau fi urmărite, individual, cu ajutorul unui aparat special denumit kinetoscop. Doi ani mai târziu, frații Lumière prezentau publicului prima cameră de proiecție cinematografică, aceasta ajungând în scurt timp să proiecteze filme în mai multe capitale ale lumii. Drumurile mass-media și ale calculatorului s-au întâlnit în cele din urmă după aproximativ 50 de ani, când dagherotipul lui Daguerre, motorul analitic al lui Babbage și cinematograful fraților Lumière s-au contopit într-un singur aparat în care toată informația – grafică, imagini, filme, sunete, forme, spațiu și text – este transformată în date numerice, respectiv într-un set de date computerizate.

Astăzi, în era informației, viața umană este invadată de tehnologie. În orice domeniu, tehnologia face parte din viața noastră, influențând felul în care ne desfășurăm cele mai simple activități. În ultima decadă a secolului XX, tehnologiile bazate pe computer au început să joace un rol dinamic și din ce în ce mai important în teatru, dans și performance, dând naștere la noi forme dramatice, noi tipuri de spectacol și instalații interactive. Oameni de teatru precum Robert Lepage sau George Coates au adus pe scenă, alături de actori, ecrane de proiecție și imagini digitale, iar compania The Gertrude Stein Repertory Theatre a încorporat inclusiv sisteme de videoconferință în reprezentațiile sale, aducând laolaltă, live, actori prezenți fizic în locuri diferite.

Mass-media în construcția unui spectacol. Rolul futurismului în descendența performance-ului

De-a lungul istoriei, tehnologia a schimbat modul în care umanitatea percepe viața. Fiecare invenție tehnologică este concepută pentru a face viața oamenilor mai ușoară, tehnologia aspirând să minimizeze efortul uman. În același timp, orice tehnologie, care a fost la un moment dat nouă și fascinantă, ajunge să devină obișnuită, să se integreze în viața de

zi cu zi până în punctul în care nu ne mai putem imagina viața fără ea. În acest sens, putem spune că tehnologia schimbă modul în care oamenii percep viața.

Teatrul a fost mereu o formă de artă integrativă, incluzând în spectacolele sale muzica, dansul, pictura, sculptura, arhitectura, încorporând acum în mod firesc, în contextul „revoluției digitale”, și multitudinea de multimedia. Pentru a înțelege mai bine relația dintre tehnologie și om și pentru a înțelege modul în care această relație afectează situația socială și culturală de astăzi, ar trebui mai întâi să înțelegem ce este revoluția digitală. „Revoluția digitală” sau „a treia revoluție industrială” reprezintă conversia tehnologiei electronice analogice și mecanice în electronică digitală. Această schimbare își are începutul undeva la finele anilor 1950 până la sfârșitul anilor 1970; cu toate acestea, în ceea ce privește adoptarea și îmbunătățirea calculatoarelor digitale, se poate spune că revoluția digitală este încă într-un progres continuu în zilele noastre, aducând umanității inovații tehnologice importante – producția în masă, computerul, telefonul mobil și internetul, toate acestea afectând societatea sub diferite aspecte și determinând, de asemenea, unele schimbări în domeniul artelor spectacolului.

Avangarda începutului de secol XX oferă destul de multe exemple de spectacole care folosesc tehnologii pre-digitale. Artistul și coregraful german Oskar Schlemmer, aparținând mișcării Bauhaus, reprezintă un precursor important pentru multe dintre explorările în domeniul spectacolului multimedia de astăzi. Experimentând cu ideile lui Adolph Appia pe tema iluminatului, cu noțiunea de supramarionetă a lui Gordon Craig și cu propria abordare asupra spațiului, liniei și planului, Schlemmer a creat noi posibilități pentru abstractizarea coregrafiei, a narațiunii și a spațiului de desfășurare a spectacolului în anii 1920. El a creat costume „robotice” pentru dansul futurist *Baletul triadic* din 1922, a utilizat dispozitive mecanice cu ajutorul cărora a mutat figuri de diverse dimensiuni de-a lungul scenei pe niște fire metalice și a închis capul și mâinile uneia dintre actrițele din spectacolul *Dans metalic* (1929) în niște sfere metalice. Schlemmer a avut inclusiv ideea realizării unor figuri artificiale în stilul

roboților inteligenți de astăzi, care să fie controlați de la distanță, „aproape lipsiți de intervenția umană“, și care să permită „orice tip de mișcare în orice poziție, pentru un timp oricât de îndelungat“.¹

Se consideră că practica performance-ului digital începe cu mișcările de avangardă de la începutul secolului XX. Avangarda înseamnă artă inovatoare și explorarea de forme și conținut noi. La începutul secolului XX, artiștii și teoreticienii epocii au ajuns la concluzia că reprezentările artistice și conținutul textelor nu mai evocau evoluția care avea loc în societatea contemporană din acea perioadă. Astfel, ei au propus o tratare interdisciplinară a domeniului artei. Abordarea avangardistă a permis publicului să aibă o experiență mixtă oferită de colaborarea dintre artele plastice, cinema, teatru, dans și muzică în contextul unui nou tip de Performing Arts contemporan. Cu toate acestea, rădăcinile performance-ului digital datează din procedeul *Deus ex machina* al tragediilor antice grecești, acesta fiind probabil primul exemplu cunoscut. Ca termen, *Deus ex machina* înseamnă că, atunci când există o problemă de nerezolvat, intervine o cale de rezolvare neașteptată; se ivește o nouă ocazie, un personaj, o abilitate sau un obiect care funcționează pentru a rezolva într-un mod surprinzător o situație nerezolvabilă într-o narațiune. Literal, înseamnă „un zeu într-o mașinărie“: în piesele antice, zeul ca personaj cobora pe scenă cu ajutorul unei mașinării. Atunci când povestea devenea foarte complexă, iar autorul nu putea găsi o soluție interesantă, zeii, ca personaje, interveneau în desfășurarea acțiunii, fiind coborâți pe scenă cu ajutorul unei macarale.²

Dacă ne întoarcem la ideea avangardistă de unificare a disciplinelor artei, Richard Wagner trebuie menționat ca pionier al acestui concept. În eseu său „Lucrarea de artă a viitorului“



1. Oskar Schlemmer, „Man and Art Figure“, în: Johannes Birringer, *Media and Performance: Along the Border*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1998, p. 45.

2. Steve Dixon, Barry Smith, *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Massachusetts, The MIT Press, 2007, p. 23.

(1849), el propune o noțiune nouă în care muzica, teatrul, poezia, iluminarea, arta vizuală și cântecul se pot uni și crea forme multidisciplinare de spectacol. Această nouă noțiune se numește *Gesamtkunstwerk* (opera de artă totală).

Viziunea lui Wagner, exprimată în scrieri precum „Opera de artă a viitorului“ (1849), dorea unificarea multiplelor forme ale artei: teatrul, muzica, dansul, cântul, poezia dramatică, designul, iluminarea și artele vizuale. Această concepție ocupă un loc central în dezvoltarea spectacolului multimedia, atât din punctul de vedere al promovării noțiunii unui spectacol teatral grandios, cât și din cel al modelului de convergență care unește Opera Totală de Artă cu înțelegerea contemporană a computerului ca un instrument care unifică toate tipurile de media – text, imagine, sunet, video – într-o singură interfață. Aplicând conceptul operei de artă totală în dramele sale muzicale, Wagner căuta nu doar să realizeze o sinteză a tuturor artelor, ci inclusiv o imersiune a publicului în spectacol, un țel pe care dorește să îl atingă și arta multimedia contemporană. Pentru aceasta, el s-a folosit de o serie de strategii artistice și tehnice, de la ascunderea orchestrei din văzul publicului la folosirea de leitmotive muzicale repetitive hipnotizatoare. Pentru a fi cât mai aproape de scopul său, Wagner a construit un teatru de la zero, Bayreuth Festspielhaus, deschis în 1876, cu o sală de spectacole construită în formă de evantai, pentru a permite publicului să aibă aceeași perspectivă asupra scenei indiferent de poziționarea în sală, și care elimină orice posibilitate de obturare a vederii din cauza stâlpilor de susținere, balcoanelor sau boxelor. Acesta era, de asemenea, un teatru sofisticat din punct de vedere acustic, utilizând cele mai noi inovații în materie de tehnologie pentru intensificarea iluziei imaginilor mitice create de Wagner. Instrumentiștii din orchestră erau aranjați pe niște trepte aflate dedesubtul scenei, un acoperiș imens curbat purtând sunetul direct pe scenă. Spre deosebire de sălile tradiționale de spectacol, aici muzica orchestrei era transmisă în primă instanță pe scenă, unde se contopea cu vocile artiștilor, pentru ca doar apoi să fie transmisă în sală, audienței. Wagner a fost, așadar, primul care a realizat un sistem de mixare audio sofisticat, care rămâne și în zilele noastre unic și puternic.

Se consideră, astfel, că Wagner a avut o mare influență asupra teatrului experimental, viziunea totalizatoare a „operei de artă totale“ generând un impact profund asupra teoriilor și practicii artelor spectacolului din secolul XX. În anul 1919, artistul dadaist Kurt Schwitters scria: „cer mobilizarea completă a tuturor forțelor artistice pentru crearea Operei de Artă Totale... cer incluziunea tuturor materialelor... cer revizuirea tuturor teatrelor lumii“.³ În anul 1930, Meyerhold nota în *Reconstrucția teatrului* că, deși ideile lui Wagner au fost privite drept „complet utopice“, cu timpul viziunea acestuia cu privire la fuziunea tuturor artelor este exact felul în care ar trebui să arate o producție.⁴ Așa cum Wagner își construise teatrul, și Meyerhold propunea renunțarea la scena de tip „cutie“ și adoptarea unui spațiu în care să nu existe o diviziune a audienței.⁵

Printre influențele performance-ului digital se numără experimentele realizate de către avangarda modernistă a începutului de secol XX – futurismul, constructivismul, expresionismul, dadaismul și suprarealismul. Futurismul, prima mișcare de avangardă a secolului XX, are o poziție centrală în descendența performance-ului, iar, după spusele lui Steve Dixon, originea acestuia este legată „precis și inextricabil de filosofii, estetica și practicile mișcării futuriste“.⁶ Există asemănări puternice între performance-ul digital și unele mișcări ale avangardei începutului de secol XX, precum futurismul, care a luat naștere într-o perioadă de „revoluție“ tehnologică, revoluție comparabilă cu cea digitală din anii 1990, când „o estetică inginerească avea să definească avangarda în arhitectură și artă“.⁷ După spusele lui Andreas Huysen, „nu există un factor de o mai mare importanță care să fi influențat apariția noii avangarde la fel de mult ca tehnologia,



3. Apud Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion To Immersion*, Massachusetts, MIT Press, 2003, p. 145.

4. Apud Edward Braun, *Meyerhold on Theatre*, London, Methuen, 1969, p. 254.

5. *Ibidem*, p. 257.

6. Steve Dixon, Barry Smith, *Digital Performance...*, ed. cit., p. 47.

7. R. L. Rutsky, *High Techne: Art and Technology from the Machine*

care nu doar că a stârnit imaginația artiștilor, dar a pătruns până în miezul operei în sine”.⁸

Futuriștii italieni de la începutul secolului XX căutau să realizeze o îmbinare multimedia a tuturor ramurilor artei, precum și îmbinarea acesteia cu tehnologia. În anul 1916, acestei idei de Operă de Artă Totală i-a fost conferită inclusiv o formulă matematică – în același mod în care unui eveniment virtual contemporan îi este conferit un cod realizat de un computer –, care a primit denumirea de Teatru Sintetic: pictura + sculptura + dinamismul plastic + cuvintele în libertate + zgomotul compus (intonarumori) + arhitectura = teatrul sintetic. Steve Dixon este de părere că, deși arta vizuală futuristă ocupă un loc însemnat în istoria artei, „performance-ul futurist a fost în ceea mai mare parte trecut cu vederea în istoria teatrului, în ciuda faptului că multe dintre cele mai importante manifeste futuriste se adresau în mod specific teatrului și mai puțin artelor vizuale.”⁹ Manifestul din 1915 intitulat *Teatrul sintetic futurist* sublinia cu litere mari faptul că „ORICE ARE O VALOARE ESTE TEATRAL”, iar figurile-cheie ale futurismului și-au dedicat mare parte a creației artistice performance-ului, inclusiv liderul acestuia, Filippo Tommaso Marinetti, care era, în primul rând, un dramaturg.

Istoricul de artă Giovanni Lista¹⁰ descrie futurismul ca având asocieri directe cu felul în care vedem astăzi computerul și spațiul virtual ca pe un loc dedicat evoluției personale și culturale, un proiect antropologic, într-un fel, al noului om față în față cu lumea mașinilor, a vitezei și a tehnologiei, într-o permanentă revoluție culturală care introduce arta în viața de zi cu zi, promovând elementul de noutate în detrimentul conformismului inerent tradiției.

Futurismul este, în primul rând, o filosofie a transformării, exprimată printr-un activism care traversează epocile și prin celebrarea vieții ca o constantă evoluție a ființei. Un



Aesthetic to the Posthuman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 81.

8. Apud R.L. Rutsky, *High Techne*, ed. cit., p. 76.

9. Steve Dixon, Barry Smith, *Digital Performance...*, ed. cit., p. 48.

10. Giovanni Lista, *Futurism*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 2001, p. 10.

futurist de astăzi, notează Steve Dixon, ar fi un fan al imaginilor generate pe calculator. Asta cu atât mai mult cu cât elemente centrale filosofice și stilistice ale performance-ului futurist, ca dinamismul plastic, „compresia, simultaneitatea și implicarea audienței”,¹¹ sunt noțiuni de bază ale performance-ului digital contemporan.

Inovații futuriste precum desfășurarea de acțiuni simultane, în paralel, pe scenă pot fi cu ușurință asemănate cu teatrul interactiv și performance-urile distribuite pe DVD-uri care oferă publicului posibilitatea de a alege pe ce fir al acțiunii să se concentreze. Piesa lui Marinetti, *Simultaneitate* (1915), conținea două fire narrative jucate în paralel, iar pentru *Vasele comunicante* (1916), acțiunea se desfășura în trei locuri diferite. În ambele piese, barierele dintre lumi distincte sunt spulberate, iar personajele trec dintr-una în cealaltă, invadând alte spații.

O altă asemănare a spectacolelor multimedia cu futurismul o constituie principiul „divizionismului” și similarul lui din pictură, „pensulația/tușa divizată”. Tehnicile aplicate în pictura futuristă și în fotografie pentru descrierea mișcării în relație cu timpul au paralele în efectele de mișcare digitală și suprapunerea a multiple imagini în spectacolele de dans și teatru contemporan. În multe picturi futuriste, diferite stadii ale mișcării erau reprezentate pe același suport, având ca rezultat crearea unei extensii a mișcării, difuză și dinamică. Câinele din pictura lui Giacomo Balla, *Dinamismul unui câine în mișcare* (1912), de exemplu, este reprezentat într-o mișcare continuă; coada lui e pictată în nouă poziții diferite, fragmente ale mișcării complete, picioarele din spate se disting în șapte poziții, printre alte tușe neclare care reprezintă același lucru, iar picioarele din față sunt imposibil de văzut clar, sunt doar o formă nedefinită.

Fotografia futuristă, cunoscută sub numele de „cronofotografie” sau „dinamism fotografic”, căuta de asemenea să capteze și să reveleze „liniile de forță” ale mișcării, așa cum se succedă ele în timp. Frații italieni Anton Giulio și Arturo



11. *Ibidem*, p. 10. 13. *Ibidem*, p. 12.

Bragaglia au realizat numeroase fotografii prin expunerea negativelor pentru câteva secunde pentru a surprinde clar punctul de început și de sfârșit al mișcării, cu zonele intermediare neclare. Mișcarea temporară era așadar captată în fotografie, chipurile și corpurile oamenilor părând că se lichefiază, asemenea unor apariții fantomatice. Astăzi, efectele stroboscopice de mișcare și „dizolvarea” formelor corpului asociate esteticii futuriste sunt adesea folosite în spectacolele multimedia, un exemplu relevant în acest sens fiind efectele din spectacolul *Les Entrailles de Narcisse* (2001) al lui Bud Blumenthal, în care corpul uman pare a se diviza și a se spulbera.

Futuriștii se foloseau de obiectivul aparatului de fotografiat sau de filmat pentru a arăta o nouă viziune asupra lumii, una mecanică, capabilă să observe și să conserve timpul și spațiul într-un mod imposibil pentru ochiul uman, iar ca o continuare firească, în era computerului, noile tehnologii permit ca această viziune să fie realizată pe deplin și cu relativă ușurință.

Manifestul lui Enrico Prampolini din 1915, *Scenografia futuristă*, descrie scene iluminate și corpuri virtuale care au devenit realitate acum, la un secol distanță: „Scena nu va mai fi un fundal colorat, ci o arhitectură electromecanică lipsită de culoare, adusă la viață prin emanațiile cromatice ale unei surse luminoase. [...] În locul scenei iluminate, să creăm scena luminoasă: expresii de lumină care vor iradia culorile cerute de acțiunea dramatică, cu o deplină putere emoțională. În epoca futurismului pe deplin realizabil, vom vedea dinamica arhitectură de lumini a scenei emanând din incandescențe cromatice care, escaladând dramatic sau revelându-se voluptuos, vor trezi în spectator noi senzații și emoții. Vibrații, forme luminoase (produse de curenți electrice și gaze colorate) se vor zbate într-o mișcare dinamică, iar aceste autentice gaze-actor ale unui teatru necunoscut vor înlocui oamenii pe scenă”.¹² Felul în care el descrie înlocuirea actorului cu forme luminoase este similar cu modul în care spectacolul digital se folosește de forme umane generate de computer, inclusiv de inteligența artificială (AI).



12. Dixon Steve, Smith Barry, *Digital Performance...*, ed. cit., p. 54.

Hibridizarea spectacolului și varietatea de mijloace digitale folosite dau naștere unor noi moduri de percepție și conștiință, notează Steve Dixon, iar cea mai mare contribuție a tehnologiei adusă artei este îmbunătățirea și reconfigurarea potențialului creativ estetic, care constă în interacțiunea cu corpul fizic, iar nu abandonarea acestuia. În acest spațiu aflat între fizic și virtual este de părere Dixon că se nasc oportunitățile pentru noi forme și practici experimentale.¹³

Spectacolele multimedia și arta digitală reprezintă așadar o avangardă emergentă, care a luat startul, dar nu a ajuns încă să exprime pe deplin preocuparea esențială a avangardei, și anume aceea de a declanșa schimbări sociale majore și de a transforma felul în care arta funcționează în și se raportează la societate. Din acest punct de vedere, artiștii contemporani ar trebui să folosească tehnologiile contemporane mai puțin sub formă de experiment și mai degrabă cu scopul unei reconfigurări fundamentale artistice și sociale.

Bibliografie:

- BIRRINGER, Johannes, *Media and Performance: Along the Border*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1998.
- BRAUN, Edward, *Meyerhold on Theatre*, London, Methuen, 1969.
- DIXON, Steve; SMITH, Barry, *Digital Performance, a History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Massachusetts, The MIT Press, 2007.
- GRAU, Oliver, *Virtual Art: From Illusion To Immersion*, Massachusetts, MIT Press, 2003.
- LISTA, Giovanni, *Futurism*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 2001.
- RUTSKY, R.L., *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.



13. *Ibidem*, p. 12.

CONVERGENȚE

DESPRE DESCHIDERE ȘI LIPSA DE PREJUDECĂȚI Frânturi de gânduri

Daniela Lemnaru

Mă voi folosi de un citat din *Minima moralia* de Andrei Pleșu, pentru a surprinde exact intenția acestor gânduri și rânduri ce urmează a fi așternute, excluzând încă dintru început orice urmă de absolut(ism), desăvârșire sau imuabilitate: „oferim cititorului, în cele ce urmează [...] doar o suită de observații rapide, născute în marginile unui teritoriu în care autorul a fost adus nu prin pricepere profesională sau printr-un neutru interes teoretic, ci prin împrejurările, de tot soiul, ale vieții zilnice: exasperări și euforii, zel intelectual și confuzie sufletească, întâlniri cu prieteni și cu neprieteni, furii, iubiri, perplexități și speranțe. La un moment dat, am resimțit drept indispensabilă identificarea unei minime coerențe în acest vârtej al pluralității care e spectacolul fiecărei vieți, dar pe care ne-am obișnuit, tocmai pentru că e atât de «comun», să-l lăsăm la voia întâmplării, ca pe o penumbră subînțeleasă [...] trebuie totuși să găsim o ordine a căutării ordinii, o tehnică a așteptării răspunsului [...] Repetăm, n-am pornit la drum împinși de o interogativitate abstractă, constituită în spații rarefiate. Am pornit de jos, de la autobiografie, de la cotidianul cel mai neîndurător, de la o nevoie acută de justificare interioară și de orientare. N-am căutat deci soluții teoretice, ci sprijin concret, lămuriri imediat eficiente. Un alt tip de discurs – pur sau impur – nu ne-a stat în vedere“ (*Minima moralia*, București, Editura Humanitas, 2017, p. 7).

O scurtă încercare de ordonare: pedagogia, ca și arta, înseamnă cunoaștere. Cunoașterea înseamnă acceptare. Acceptarea înseamnă lipsa prejudecăților. Așadar, observăm,

dintr-o primă privire, o legătură care se instalează între cunoaștere și lipsa de prejudecăți, legătură care se dovedește, așa spune, necesară, dar și care se poate cultiva, determinând un echilibru și o complementaritate a celor două aspecte. Propunerea mea de căutare se îndreaptă atât spre tărâmul artei actorului, cât și spre cel al pedagogiei artei teatrale – cu precădere spre zona practicii artistice. Această idee a necesității căutării unui răspuns, a înțelegerii ordinii, s-a născut relativ curând, în strânsă legătură cu perioada absolut specială pe care-o traversăm, și anume pandemia, care a venit însoțită de o schimbare de paradigmă, atât în ceea ce privește relația profesor-student, student-student, cât și a profesorului sau (și) artistului/actorului în relație cu modul său de a se raporta la sine însuși. Traversând această perioadă cu totul atipică domeniului vocațional, am constatat o oarecare ezitare în abordarea unor aspecte, o ezitare care provenea mai degrabă din dorința de a alege soluția cea mai adecvată, luând în calcul aspecte care, în alte condiții, ar fi fost minimalizate sau chiar eludate. În acest sens, am remarcat că și-au făcut loc, în acest răstimp, în relația profesională, dar și umană dintre dascăli și studenți, stări care – traduse în cuvinte – s-ar numi teamă, angoasă, indiferență, anxietate, revoltă, pasivitate, milă și care, în alte condiții, ar fi fost mai degrabă atributele procesului de creație. Trebuie făcută precizarea că aceste stări s-au manifestat preponderent în rândul studenților, dar au fost ușor recunoscutibile, pentru că le-am traversat și noi, poate cu alt înțeles și semnificație. Acum ele erau mai pregnante ca niciodată în relația directă a celor două părți, strecurându-se în procesul schimbului de idei, chiar dacă noi, formatorii, încercam să dirijăm aceste aspecte spre ceva pozitiv, practicând conștient și voit exercițiul răbdării, al ascultării active și afective, al libertății dirijate, al pedagogiei experimentale, accesând o educație non-formală, un proces al învățării prin cooperare, interactiv, mai accentuat ca altădată. Toate acestea au contribuit, în ceea ce mă privește, la schimbarea percepției relației profesor-student, într-o oarecare măsură. M-am simțit dintr-odată mult mai responsabilă față de ei și față de destinul lor, am realizat că sunt/suntem ființe nebanuit de fragile, că – mai ales – ei au nevoi speciale în perioade speciale,

că este datoria noastră să ne întoarcem spre așteptările lor în permanentă schimbare, să avem capacitate de adaptare și performare în condiții atipice, limitatoare și restrictive.

Sâmburele din care a încolțit gândul că așa nu se va putea face actorie, că nu va putea funcționa procesul de experimentare și descoperire a studenților a produs secvența de *stop-cadru* în care am realizat foarte limpede că mă aflu într-unul dintre acele momente când trebuie reevaluată imaginea de ansamblu în care funcționăm, în care soluțiile trebuie găsite rapid, ideile trebuie stimulate să circule, producând sevă creatoare, pedagogia trebuie acceptată și ca o artă a negocierii, cu toată doza de artificialitate, diluare și estompare pe care le include acest proces. Acest gând l-am extrapolat cu ușurință spre ceea ce am putea numi *deschidere și lipsă de prejudecăți*. A fost perioada re-întoarcerii privirii spre interior, atât a mea, cât și a lor, a re-aproprierii noastre umane, o nevoie uitată într-un sertar prăfuit al minții; a fost perioada în care s-a născut analogia cu titlul acestui eseu. Am realizat că ceea ce se preta la nivelul pedagogiei și al relației de parteneriat profesional era valabil și pentru raportul omului artist cu sine însuși. Înaintea discipolilor noștri, noi înșine uităm adesea de lucrurile simple, dar esențiale, care ne compun în relația cu celălalt: atenția, răbdarea, calitatea de a-l asculta, generozitatea, acceptarea necondiționată, plăcerea și bucuria de a împărtăși, nevoia de a ne recalibra, de a înțelege amplexarea efectelor colaterale într-o astfel de perioadă, în care rolul formatorului (re)devine extrem de important, chiar hotărâtor. De calitățile acestuia, de resursele psiho-pedagogice, sau de lipsa lor, poate depinde soarta unui tânăr.

Ne încăpățănăm cu tărie, deseori fără a conștientiza acest lucru, în a recunoaște că avem slăbiciuni, căsuțe goale în fagurele experienței căpătate, orgolii meschine, vanități orbitoare, frici de eșec, visuri improbabil de realizat... Așa că, mai întâi, am decis să înțeleg propria-mi slăbiciune vizavi de prejudecăți, de clișee, de automatisme, de formalisme. Peter Brook spunea, în *Spațiul gol*, că „o formă, odată creată, este deja muribundă...”. Dincolo de tălmăcirea ei estetică, această constatare își poate avea explicația simplă prin recunoașterea prezenței închistării noastre mentale, a rutinei, a

experiențelor ratate și a blazării, a apariției blocajelor, a inadecvării și a inadaptabilității, în fine, a osificării ideilor. În acest context, prejudecățile se dovedesc un inamic invizibil (conștientizat sau nu), care activează rezistența la nou, suspiciunea față de inovator, prin care se rețază posibilitățile latente, nebănuite sau aflate în așteptare.

Dex: „Prejudecată: *Părere, idee preconcepută* (și adesea eronată) pe care și-o face cineva asupra unui lucru, adoptată, de obicei, fără cunoașterea directă a faptelor sau impusă prin educație, societate; prejudeț, prejudiciu“. De unde vin și cum se nasc aceste prejudecăți? Constatarea pe care am făcut-o, din experiența proprie, a fost aceea că ele pot avea mai multe surse, iar două dintre acestea provin dintr-un contrast: acela situat între *a cunoaște anumite lucruri foarte bine* și convingerea individului că nu pot avea loc, sub nicio formă, intervenții asupra acestora, și acela de *a nu cunoaște destul anumite lucruri/aspecte*, asociat cu o neacceptare a eventualelor/posibilelor retușuri, transformări, îmbunătățiri, reconfigurări. Poate părea, la prima vedere, o banalitate. Exact în aceeași măsură în care se dovedește prezentă și valabilă noțiunea de prejudecată în modul nostru de apreciere și evaluare. Între cele două dimensiuni, își face loc, sau ar trebui să își facă loc, acceptarea. Aceasta, cred, poate constitui legătura dintre a ști și a înțelege. Neștiința poate fi acceptată, într-o doză rezonabilă, putând fi corectată și chiar eliminată, atâta timp cât nu este însoțită de refuz, de rea voință, de îngâmfare și de trufie. Pe de altă parte, aceasta, odată recunoscută, asumată și corijată, deschide calea către acceptare, eliminând implicit și prejudecățile. Altfel spus, ni se poate întâmpla *să nu înțelegem, pentru că nu știm* sau *să nu știm, pentru că nu înțelegem*.

Auzim de multe ori în jurul nostru: „Asta nu a fost spectacol! Era un soi de experiment, fără cap și fără coadă!“, sau: „Cum să dureze un spectacol cinci ore?!“, sau: „Într-un spectacol trebuie să văd actorul, nu decorul!“, „Studentul/actorul trebuie să știe neapărat cutare și cutare lucru“, „Studentul care nu a citit asta nu știe nimic“ și multe asemenea. Unde și care este adevărul? Ce ar trebui să înțelegem? Încercând să dibui un răspuns, a fost un moment în care am realizat că trebuie înțeles ceva în mod diferit, că trebuie *acceptat* altfel, că trebuie

făcut altfel: o regândire și re poziționare, atât în relația cu tinerii actori, cât și cu acea imagine care traduce privirea crudă, în sensul purității, a spectatorului care sunt/suntem în raport cu un text, cu un spectacol, cu o propunere regizorală, cu un argument estetic.

Experiența mi-a demonstrat că „artei nu-i plac regulile“, dar că se ghidează adeseori după ele. Eu însămi m-am lăsat curtată deseori de insinuantul *așa nu se poate, așa nu se face* și, deși simțeam în adâncul ființei că eroarea se află înlăuntrul meu, refuzam oarecum să recunosc pe de-a-ntregul acest lucru, conștientizând simultan că *eu* trebuie să descopăr acel *ceva* care lipsește, care va fi declanșatorul deschiderii mele totale, iar acest lucru s-a întâmplat. Simplu, banal, firesc, inspirațional, prin întâlnirea cu niște cărți, implicit cu autori, cu spectacole, cu regizori, cu studenți care au venit când eu am fost pregătită așa cum trebuie: deschisă, interesată, atentă, senină, receptivă și dornică să *văd* lucrurile în profunzimea expunerii lor, în posibilitatea existenței lor, prin ochii și experiența celui alt. Argumentele au fost de tip analitic, susținut solid în pagină, structurat, cu „armăturile“ solide ale fundației demersului teoretic și practic, cu trimiteri organice la surse pertinente... Dar, mai presus de toate acestea, rolul cel mai important l-au avut, totuși, re-conștientizarea și re-activarea propriului *eu*, prin prisma faptului că, totuși, există o multitudine de interpretări și posibilități nelimitate de suprapunere a imaginilor estetice, un spațiu cu frontiere ce separă mijloacele de expresie, cu bariere care pot, cu efort și determinare, să fie îndepărtate, cu clișee ce pot fi pulverizate fără a neglija sau a afecta sensul și semnificația (sau valoarea) operei originare etc. Odată privirea fixându-se hotărâtă spre noi orizonturi, nu au întârziat să apară extazul spiritual, liniștea înțelegerii exacte, lumina revelației, aerul revigorant. Limpezirea ochiului meu obturat de o pânză fină a preconcepției a fost iluminatoare și eliberatoare.

Aceasta a fost una dintre cele mai recente, dar și frumoase și fertile lecții pe care le-am învățat în ultimul timp; acest ultim timp în care mă epuizasem prin rutina formelor prestabilite, ocolind inconștient sau din comoditate provocarea, insolitul, eșecul chiar. Pentru că uneori este sau pare a fi mai

rentabil un eșec asumat și autentic decât un succes călduț, tern, fără anvergură, anemic și lipsit de strălucire.

Mai cred că unui artist îi poate fi greu să recunoască prezența limitelor, a oboselii acumulate, a angoaselor, a resentimentelor nocive din preajma sa, dar mai cred, la fel de mult, în puterea sa de vindecare, de transformare activă, vitală a energiilor care-l însoțesc, în dorința lui de a se lăsa pătruns de inspirația divină, în aspirația lui către frumos, înalt și curat. Robert Wilson spunea: „Rațiunea pentru care noi, artiștii, lucrăm, este ca să punem întrebări. Dacă știi de ce faci un lucru, nu mai ai niciun motiv să-l faci. Rațiunea pentru care lucrăm e aceea de a ne întreba: Ce e asta?; Ce sunt pe cale să fac?; Ce sunt pe cale să spun?“. Prin urmare, întrebările, dilemele, supozițiile, iar, în final, firavele concluzii fac parte din omul preocupat de viața și arta sa, însoțit de un artist la fel de implicat, care nu este deloc cuprins de certitudini indestructibile, ci dimpotrivă, de o febrilă căutare, de o permanentă interogație. Am reușit oare să surprind un posibil răspuns la întrebările supuse atenției? Cel mai probabil, și cum era previzibil, parțial. Și, pentru un contur complet: „nu vorbim despre drum, din unghiul punctului de sosire. Vorbim *din mers*, însoțiți de oboseala, de incertitudinea, dar și de tenacitatea mersului. Iar dacă se va spune că nimeni nu are dreptul să vorbească despre ceea ce nu posedă încă, vom răspunde că, în târziul acestui veac, simpla *orientare către* e mai indicată decât oprirea pe loc în așteptarea unui adevăr indubitabil, care să îngăduie un traseu linear, fără riscuri. Prin rândurile de față înțelegem să așteptăm în mișcare, să proclamăm, prin însăși agitația noastră, că așteptăm ceva“ (Andrei Pleșu, *Minima moralia*, ed. cit., p. 159).

În final, cred că pot spune: cu cât ne vom lăsa mai puțin seduși de tentația prezenței certitudinii absolute, a incontestabilului desăvârșit în profilul propriu de evaluare și contemplare a orizonturilor, cu atât vom avea o șansă mai mare de a recupera adevărurile simple, sensurile adânci și lumina călăuzitoare, fără prejudecăți, acceptând, spre a înțelege și a ști.

TEATRUL ÎN VREMEA PANDEMIEI

Reziliența organizațională

Minodora Codarcea

Complexitatea și dinamica societății actuale confruntă indivizii și comunitățile cu provocări polivalente. Ambiguitatea, incertitudinea, riscul, adversitatea și stresul au devenit elemente definitorii ale existenței cotidiene. Din perspectiva managementului situațiilor de criză, reziliența nu este doar un concept de stringență actualitate, ci și unul provocator.

Termenul de reziliență se folosește în legătură cu succesul unei organizații. Reziliența organizațională poate însemna abilitatea de recuperare sau acomodare rapidă la situații nefavorabile¹. Ea mai poate însemna capacitatea unui sistem de a face față la amenințări semnificative la adresa stabilității, viabilității sau a dezvoltării sale. Aplicat însă la domeniul sănătății psihice și fizice, conceptul de reziliență se referă la faptul că ființele umane reușesc, în ciuda expunerii la niveluri de stres uneori extraordinar de mari, să mențină o stare de funcționare fizică și psihică normală și să evite tulburări psihice serioase². Reziliența este abordată din trei perspective diferite: ca aptitudine, ca proces și ca rezultat. Reziliența ca aptitudine sau competență se referă la capacitatea unei persoane de a se adapta schimbărilor și evenimentelor



1. *Reziliența organizațională – un element-cheie al succesului*, <https://www2.deloitte.com/ro/ro/pages/finance/articles/reziliaenta-organizationala-un-element-cheie-alsuccesului.html>.

2. Corina Demian, „Reziliența și factorii care o influențează. Implicații pentru copii și adolescenți”, în: *Medicină școlară și universitară*, 2017, vol. IV, nr. 1, pp. 40-47.

stresante într-un mod sănătos. Reziliența ca proces este văzută ca o revenire la o funcționare normală cu sprijinul factorilor de protecție, după întâlnirea cu un factor generator de stres intens. Reziliența, ca rezultat, este definită ca efectul pozitiv și benefic ce decurge din trăirea sau parcurgerea unor evenimente stresante³.

Stabilirea unor obiective adecvate pentru intervenția în criza (cu care ne confruntăm în această perioadă) trebuie să se bazeze pe o formulare realistă a ceea ce înseamnă intervenția în criză. Dicționarul explicativ al limbii române dă următoarele definiții ale crizei: manifestare a unor dificultăți (economice, politice, sociale etc.); perioadă de tensiune, de tulburare, de încercări (adesea decisive) care se manifestă în societate.

Criza psihologică (pe care o traversăm astăzi) este o situație declanșată de un eveniment cu potențial traumatic în care individul se confruntă cu un nivel semnificativ de stres emoțional⁴. Se impune o clarificare între stres și criză. Astfel, stresul nu este criză, este un eveniment care declanșează o reacție de apărare a organismului față de o situație amenințătoare. „Criza este o situație serioasă sau un punct de cotitură generat de un pericol sau de o oportunitate”⁵.

Experții în domeniul stresului consideră că impactul potențial al factorilor de stres depinde de trăsăturile particulare ale persoanei care trece prin situațiile stresante, de felul cum aceasta percepe acești factori și de modul cum își percepe propria capacitate de a face față la evenimentul stresant⁶. Dacă o situație este stresantă sau nu, depinde în mare măsură de perspectiva din care o trăim, de percepția care o avem asupra acelei situații⁷, iar percepția este



3. *Ibidem*, p. 42.

4. Vasile Marineanu, Ilona Voicu, *Intervenția în criză și primul ajutor psihologic: ghid*, București, Centrul Tehnic Editorial al Armatei, 2016.

5. L. A. Hoff, apud Radu Vraști, *Ghid practic de intervenție în criză*, Crisis Intervention Program, Stratford, Ontario, 2012, p. 7

6. Zoltan Bogathy, *Manual de psihologia muncii și organizațională*, Iași, Editura Polirom, 2004.

7. Sofia Chirica, *Inteligența organizațiilor*, Cluj-Napoca, Presa

influențată de o multitudine de factori: experiențele din trecut, tipul de personalitate și temperamentul, familia de origine, nivelul de cultură, valorile morale și religioase, educația primită, sugestiile persoanelor din jurul nostru, mesajele care ne parvin prin mijloacele de comunicare în masă și poate mai important decât orice altceva, gândirea⁸.

Percepția noastră este marcată de experiențele noastre anterioare. Fără îndoială, dramele trecutului își pun amprenta asupra percepției noastre⁹. Gândirea este unul din factorii interiori cu implicații complexe în geneza stresului. Ea influențează în mod profund percepția, atitudinea mentală și întreaga noastră personalitate. O parte din gândurile care se nasc în conștiința noastră se subordonează logicii și rațiunii. Alte gânduri provin din prejudecăți pe care ni le formăm datorită lipsei de informații.

Atenționând asupra problemei crizelor întâlnite, Ann Gittins afirmă: „O criză pune la încercare forța instituției și a indivizilor ei. Ea testează valorile și viziunea organizației, dacă acesta oferă o bază pentru luarea unor decizii bune în condiții de stres, dacă valorile și viziunea îi unește sau nu pe oameni, dându-le un scop împărtășit în momente grele. Ea testează abilitățile persoanelor avute în vedere, abilități practice și dobândite în leadership-ul și managementul zilnic al organizației. Crize, mari sau mici, vor avea loc. Ele solicită, de obicei, un răspuns rapid, dar de fapt, procesul de conducere și gestionare a crizei nu diferă de acela al gestionării schimbării în împrejurări mai normale. Un bun leadership și un bun management vor crea o atmosferă în care crizele pot fi reduse la minimum, iar cele care apar pot fi gestionate eficient“¹⁰.



Universitară Clujeană, 2003.

8. Gary Johns, *Comportament organizațional*, traducere de Valentin Ioan Postolache și Raluca Aron, București, Editura Economică, 1998.

9. Cary L. Cooper, Rachel D. Cooper, Lyn H. Eaker, *Living with Stress*, London, Penguin Books, 1988.

10. https://virissighet.files.wordpress.com/2013/02/m-1_-managementul_situatii_criza.

Un manager rezilient trebuie să posede următoarele calități: păstrează calmul și siguranța în situații de criză; manifestă tolerarea situațiilor incerte; își menține optimismul; se adaptează rapid la noi situații; își păstrează simțul umorului; are o bună părere despre sine; își îmbogățește permanent cunoștințele din diferite situații de învățare (experiențe proprii sau experiențele altora); își menține curiozitatea și nevoia de a pune întrebări; găsește soluții în rezolvarea problemelor; este flexibil în diferite situații; își păstrează încrederea în calitățile sale empatică și în propria intuiție.

Resursele umane sunt extrem de importante în economia generală a unei instituții publice, mai ales atunci când principalul serviciu oferit comunității este artistic și cultural. Importanța lor nu este văzută doar în salarizare, ci în toate aspectele instituției; activitatea instituției se bazează în mare măsură pe această resursă primară. Aici, nu ne referim doar la corpul artistic al teatrului, ci și la departamentele auxiliare care susțin și conduc activitățile curente de organizare, gestionare și promovare a produselor pe piață. Atâta timp cât întreaga activitate a teatrului se bazează pe oameni și calitățile lor, reziliența organizațională devine un efort general capital.

Managementul resurselor umane în teatrele naționale cuprinde prevederea, planificarea, organizarea, conducerea, coordonarea și controlul¹¹ activității unor oameni cuprinși în procesul realizării spectacolelor și manifestărilor teatrale și/sau legate de activitatea de bază a unui teatru național în vederea satisfacerii cerințelor spirituale ale publicului.

Provocările domeniului resurse umane în general sunt permanente, dar, în această perioadă, au avut loc schimbări nemaiîntâlnite, ținând cont de această pandemie care a însemnat pentru întreaga populație o nesiguranță privind sănătatea oamenilor; vorbind de toate departamentele instituției, ale unei organizații, a fost, și este, o provocare imensă în ceea ce privește asigurarea urgentă a condițiilor de siguranță



11. Malcolm Peel, *Introducere în management. Ghid pentru o mai bună performanță în afaceri*, traducere de Laura Lotreanu, București, Editura Alternative, 1994 [1993].

a întregului personal. Cea mai importantă prioritate a unei instituții sau organizații, în timpul unei pandemii, trebuie să fie siguranța și bunăstarea angajaților săi. Problema esențială de care trebuie să se ocupe companiile la începutul unei pandemii este dacă angajații lor sunt în siguranță, urmată de problema dacă aceștia sunt disponibili (sănătoși, apti) pentru a îndeplini funcții critice existente.

Instituțiile de spectacole, împreună cu Ministerul Culturii, ar trebui să aibă în vedere crearea unor politici și proceduri specifice pentru cazurile de pandemie, dezvoltarea de capacități pentru comunicarea între angajați, organizarea telemuncii și a concediilor pentru situații personale legate de familie, astfel încât întreruperile activității să fie reduse la minim. Poate că aceasta a fost una din cele mai lungi perioade pandemice, de izolare la domiciliu, de testare, de vaccinare împotriva Covid-19, devenind unul dintre procesele de rutină a departamentului de resurse umane. Această perioadă a fost și este o provocare din mai multe perspective, pentru noi toți, pentru angajații din instituții de spectacole și concerte (teatre), puși în fața unei situații cu ambiguitate ridicată; astfel, am avut prilejul de a ne adapta la un nou stil de muncă și de viață, fiind nevoiți să implementăm activități diferite pentru ca activitatea să se desfășoare fără întreruperi. De exemplu, pentru personalul artistic – înainte de apariția acestei pandemii, în cadrul teatrului au fost organizate spectacole care au avut loc pe scenele din interiorul teatrelor, iar acum au fost găsite alte modalități pentru a veni în întâmpinarea publicului, inclusiv în spații deschise prin diferite proiecte culturale, iar, pentru personalul administrativ, acolo unde exista posibilitatea, a fost implementată activitatea de telemuncă sau munca la domiciliu.

Am adaptat toate procesele specifice activității de management, respectiv resurse umane, recrutare online, am organizat ședințe online, repetiții online, am folosit infrastructura digitală a instituției pentru toată activitatea administrativă, uneori și artistică, au fost implementate rapid măsuri de protecție. În concluzie, totul a fost atât de neașteptat, încât am fost forțați să fim extrem de creativi și flexibili, ca să putem ieși din așa-zisa zonă de confort cu care eram obișnuți.

O parte dintre angajați a asigurat funcționarea instituției, iar o parte a lucrat de acasă. Sunt sigură că niciunora nu le-a fost ușor, de aceea această perioadă a fost și este una specială, iar, din acest punct de vedere, mă bucur că am reușit să ne coordonăm, uneori cu mari eforturi, căci existau mai multe puncte de vedere ale angajaților, să trecem peste momente mai tensionate care apar inevitabil. Uitându-mă retrospectiv, respectul meu merge mai ales către colegii care au lucrat în toată această perioadă, care au acceptat și au înțeles condițiile impuse, fără a avea obiecții sau fără a căuta cusururi cu orice preț sau a ataca deciziile luate și implementate.

Eu cred că, pentru încă o lungă perioadă, activitatea nu poate reveni în totalitate la modul de dinaintea pandemiei, în special în instituțiile de spectacole și concerte, fiind un început al schimbărilor și transformărilor prin care vom trece și la care vom fi nevoiți să ne adaptăm. Dificultatea cea mai mare a fost generată de lipsa de vizibilitate, lipsa de a accepta o schimbare, lipsa unei legislații clare și concrete, și cu toții știm cât de greu este să conduci, să manageriezi într-o asemenea perioadă, când nu vezi „luminița de la capătul tunelului”.

Managementul instituției a avut o abordare matură și echilibrată, a înțeles că această perioadă va trece și că vom continua activitatea artistică și administrativă în condiții optime și că este responsabilitatea noastră să-i protejăm pe angajați și să le menținem sentimentul de siguranță, prin inițiative noi, care să ne ajute să trecem mai ușor prin această perioadă. Sunt sigură că menținerea locurilor de muncă oferă o stabilitate acestui sector de activitate, chiar în situații de criză. A fost foarte important să comunicăm rapid și transparent, să luăm măsuri de protecție imediate, când o parte dintre angajați încă nu conștientizau pericolul provocat de această pandemie sau poate nu conștientizează nici în prezent. Eforturile grupului managerial din cadrul instituției, pe lângă implementarea măsurilor impuse de autorități, consider că s-a concretizat, astfel încât nu a fost necesară întreruperea activității.

În această perioadă, s-a dovedit de un real ajutor reziliența, rezistența la stres, despre care am auzit multe vorbindu-se. Nu am fi putut trece prin această situație pandemică

fără astfel de comportamente. Colaborarea cu șefii de compartimente, care au reușit să-și coordoneze personalul din subordine chiar și digital, a fost o mare provocare în special pentru personalul artistic, planificare-imagine-documentare (marketing), tehnic de scenă, și am văzut cu satisfacție că, prin diferite proceduri implementate în aceste condiții precare, aceasta a fost un succes.

Un alt element este creativitatea; nu am fi reușit să trecem peste această etapă din viața instituției dacă managerii, șefii de compartimente, nu ar fi avut deschiderea de a găsi soluții alternative privind activitatea și de a face lucrurile diferit, implicând toți angajații.

Această perioadă a fost și încă este grea pentru toată lumea, auzim în jurul nostru frecvent vorbindu-se despre noi provocări, dincolo de provocări; a fost un prilej pentru conștientizarea relațiilor esențiale, a priorităților și a obiectivelor profesionale și personale.

Poate este momentul să acceptăm că lucrurile nu vor mai fi niciodată la fel și că noua normalitate presupune reguli noi și că e nevoie de adaptabilitate crescută, aceasta însemnând să recunoaștem că e nevoie de noi abilități pentru viitor și că această complexitate a lumii în care trăim ne solicită ca angajați să fim pregătiți și pentru schimbări majore în carieră, pentru reconversie profesională.

Am aflat din această experiență că tot ceea ce poate fi făcut online va fi făcut online, dovada vie fiind adaptarea noastră la situațiile create de această pandemie. Consider că ar fi necesară implementarea unei soluții de sondaj care să ne permită să luăm continuu pulsul angajaților și să fim în permanență conectați la nevoile dinamice ale angajaților în toate compartimentele instituției. Totodată, o prioritate ar fi și regândirea anumitor procese, în special în sfera online, dezvoltarea continuă a șefilor de compartimente potrivit acestor situații, stabilizarea modelului nou de lucru hibrid cu împărțirea timpului de lucru între lucrul de acasă și lucrul de la sediul, chiar și pentru personalul artistic, specificându-se foarte clar condițiile de muncă, în realitate fiind o muncă nenormată, dar oficial fiind necesară respectarea timpului de muncă de 8 ore/zi conform Codului Muncii.

Va trebui să ne însușim un anumit stil de viață, un anumit comportament, să ne consolidăm anumite reflexe în ceea ce privește noul mod de lucru, să ne redefinim rutina zilnică, dar mai ales să investim încredere, responsabilitate și optimism în capacitatea de organizare a instituției pentru a rezista acestei situații.

Bibliografie:

- REZILIENȚA organizațională – un element-cheie al succesului, <https://www2.deloitte.com/ro/ro/pages/finance/articles/rezilienta-organizationala-un-element-cheie-alsuccesului.html>, consultat la 28 aprilie 2021.
- DEMIAN, Corina, „Reziliența și factorii care o influențează. Implicații pentru copii și adolescenți“, în: *Medicină Școlară și Universitară*, vol. IV, nr. 1, 2017, pp. 40-47.
- MARINEANU, Vasile; Voicu, Ilona, *Intervenția în criză și primul ajutor psihologic: ghid*, București, Centrul Tehnic Editorial al Armatei, 2016.
- BOGATHY, Zoltan, *Manual de psihologia muncii și organizațională*, Iași, Editura Polirom, 2004.
- CHIRICĂ, Sofia, *Inteligența organizațiilor*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2003.
- COOPER, Cary L.; Cooper, Rachel D.; Eaker, Lyn H., *Living with Stress*, London, Penguin Books, 1988.
- JOHNS, Gary, *Comportament organizațional*, traducere de Valentin Ioan Postolache și Raluca Aron, București, Editura Economică, 1998.
- PEEL, Malcolm, *Introducere în management. Ghid pentru o mai bună performanță în afaceri*, traducere de Laura Lotreanu, București, Editura Alternative, 1994 [1993].

CADRUL VALORIC AL DEZBATERILOR

Radu Pop

Pretextul acestui articol este o piesă de teatru pe care am văzut-o în 2018, la Teatrul Național Târgu Mureș. E vorba de piesa lui Ferdinand von Schirach, *Teroare*, în regia lui Bobi Pricop. Nimic nu anunța, în acel an, tumultul dezbatelor ce avea să învâluie, odată cu izbucnirea pandemiei, societatea românească, și nu numai. Încă păstrez acel formular de vot pe care l-am primit la începutul spectacolului și trebuie să spun că ceea ce are inedit piesa este modul în care se încheie. Publicul votează dacă personajul pilotului Lars Koch (admirabil interpretat de Theo Marton) este vinovat sau nevinovat. Nu voi intra în prea multe detalii specifice, pentru că nu doresc să ruinez plăcerea celor care vor să vizioneze sau să citească piesa, dar, totuși, voi spune că textul reia problema raportului valoric și de forță dintre individ și societate/colectivitate. Cât de departe putem merge în a-i restricționa pe indivizi, în a le limita și anula drepturile, uneori chiar până la anihilarea fizică? Avem dreptul, și în ce condiții, să sacrificăm niște vieți pentru a salva altele? Tema mi se pare actuală, într-o societate care nu prea a excelat de-a lungul timpului în dezbateri civice. Probabil ceea ce am putea câștiga din această pandemie este conștientizarea acută, uneori violentă, a diferențelor dintre noi și a faptului că e nevoie să discutăm despre ceea ce ne separă. În același timp, cred că e nevoie de o regândire a modului în care noi, ca indivizi, ne raportăm la societate: o regândire în termeni de responsabilitate și responsabilizare, dar și în termenii respingerii unui model de stat paternalist de care se pare că nu mai scăpăm.

Dezbaterile pornesc, în general, de la teme care împart societatea în cel puțin două facțiuni. Uneori, sunt mai multe,

dar fiecare grup încearcă să fie cât mai convingător în legătură cu ceea ce el consideră mai bun, mai valoros, mai drept, pentru societate în ansamblul ei. Problema este că o rezoluție se aplică întregii societăți și nu doar unuia sau altuia dintre grupurile care o compun. Desigur, există excepții – cum ar fi salariul minim în construcții sau neimpozitarea celor din industria IT – care țin de politici publice în anumite domenii. E greu să ne imaginăm o societate în care unele norme se aplică în mod diferențiat, adică doar grupurilor care sunt de acord cu ele. De exemplu: „Noi suntem de acord cu avortul, deci pentru noi este permis, dar voi nu sunteți de acord cu avortul, deci pentru voi este interzis“.

Cu toții am putut constata că, în ultimii ani, dezbaterile (un aspect important și esențial) din societățile democratice se poartă mai ales în jurul relației dintre individ și societate/comunitate. Mai precis, în legătură cu întrebarea: cât de mult poate restrânge societatea drepturile și libertățile individuale, astfel încât să nu ne rătăcim pe nesimțite pe drumul către totalitarism?

Sunt și alte întrebări referitoare la această temă și care, într-un fel sau altul, pun în discuție raportul dintre o majoritate și diverse tipuri de minorități. În ce măsură ne poate obliga statul, care sunt justificările acceptabile ale acestor constrângeri, în ce constă responsabilitatea individului față de societate, care este datoria noastră (dacă este vreuna) față de societate și a societății față de noi?

Mai e apoi aspectul pozitiv-negativ legat de orice drept. De exemplu, în legătură cu libertatea de exprimare, ar trebui ca statul să asigure și „tribuna“ de la care orice voce să poată fi auzită (pozitiv) sau e suficient să se asigure că nimeni nu va fi împiedicat să-și exercite acest drept (negativ)?

Așadar, ceea ce îmi propun în acest articol este delimitarea acelor cadre valorice, de perspectivă, din care se poartă dezbaterile în societățile democratice. Trebuie să apărăm societatea sau trebuie să apărăm individul (Michel Foucault), cu mențiunea: cele două paradigme nu sunt deloc incompatibile, dar, mereu și mereu, se pune în discuție împingerea într-o parte sau alta a graniței de influență dintre individ și societate/stat.

Mi se pare legitim să pornim de la următoarele premise:

- Nu putem trăi în afara societății/statului/autorității.
- Drepturile individuale (la viață, proprietate, libertate, asociere etc.) sunt inviolabile, inalienabile.
- Limitele libertății mele sunt date de libertățile, drepturile celorlalți semenii.

Dintr-o perspectivă colectivistă, statul/societatea este favoritul indiscutabil. Din moment ce nu putem trăi în starea naturală, din moment ce statul este necesar, iar efectele slăbirii, ale distrugerii sale sunt dezastruoase pentru individ, putem justifica numeroase constrângeri. În spatele instituirii acestor constrângeri asupra drepturilor individuale, stau mereu formulări care trimit la asumarea unor țeluri colective: „o societate mai bună“, „o societate în beneficiul celor mai mulți“ etc. De exemplu, statul își poate propune să-și educe cetățenii într-un anumit fel și e gata să-i oblige pe copii și pe părinții acestora să se conformeze acestui traseu educațional. Într-o dezbatere, mă pot situa într-un cadru valoric de acest tip și voi încerca să arăt că ceea ce propun va fi bun pentru cei mai mulți. În multe situații, un argument considerat puternic va arăta că o anumită rezoluție are efecte benefice asupra celei mai mari părți a societății. Aceasta este perspectiva utilitaristă (Mill) care consideră că binele, dreptul este ceea ce e de folos celor mai mulți. O poziționare de acest tip poate fi întotdeauna contraatacată de pe poziții antitotalitariste: „binele societății“ a servit de prea multe ori pentru crime împotriva umanității.

Ne-am putea întreba, ca membri ai societății, cât de confortabil ne simțim, știind că lucrurile sunt judecate dintr-o perspectivă utilitaristă? Două sute de oameni dintr-un avion deturnat ar putea fi sacrificați pentru a salva 70.000 aflați pe stadionul pe care teroriștii din avionul deturnat l-au ales drept țintă... Dacă aș ști ca lucrurile sunt judecate astfel, cum m-aș simți ca pasager în avionul deturnat sau ca spectator pe stadion? Asta ar introduce un criteriu de circumstanță în judecarea valorii unei vieți. Viața mea nu contează decât într-o alăturare, suficient de generoasă, care să merite sacrificarea altora. Valoarea ar fi dată de locul și de mulțimea în care mă aflu: dacă sunt în avion, aparțin celor puțini și moartea mea

poate fi justificată, ca spectator pe stadion sunt printre cei mulți și voi fi salvat doar în virtutea acestui fapt.

Acceptăm soluțiile utilitariste, pentru că ele înseamnă maximizarea binelui și minimizarea răului. Dacă am ști și am conștientiza faptul că societatea se bazează pe decizii utilitariste, în ce măsură ne-am simți protejați, în siguranță? Am fi probabil îngrijorați că viețile noastre ar putea fi puse la un moment dat în balanță...

Celălalt cadru valoric poate fi discutat pornind de la a doua premisă pe care se întemeiază acest articol. Vom trece totul prin prisma drepturilor individului, mai precis vom pleca de la inviolabilitatea acestor drepturi. Nimeni nu ar trebui să fie constrâns să facă ceva împotriva voinței sale. Niciun drept individual nu ar trebui sacrificat pentru binele celor mulți fără acordul celui care eventual decide să se sacrifice. În acest sens, omul este proprietarul său (Robert Nozick) și dispune de sine la fel cum dispune de orice proprietate, cum ar fi, de exemplu, casa lui. Dreptul de a dispune de propriul meu corp, dreptul la viață, la asociere sau la libera exprimare sunt dincolo de orice discuție despre constrângerile pe care statul le poate impune. Aceste restricționări sunt privite cu maximă neîncredere, iar lecția dată de totalitarismele secolului XX ne obligă să considerăm aceste constrângeri drept niște potențiale pericole, ipotetici pași spre dictatură.

Să privim lucrurile în alt fel... și să vorbim despre beneficii, nu despre sacrificii. Avem un student imobilizat într-un scaun cu roțile și accesul în sala principală de curs e posibil, chiar dacă nu există nicio rampă în clădire. Sala e la parter. Totuși, unele lucrări practice/laboratoare sunt ținute la etaj, în săli dedicate, la care studentul nostru nu are acces. Accesorizarea spațiului cu rampe de acces pornește de la premisa că drepturile individului sunt cele mai importante, dar decizia de realizare a rampelor ar lua în calcul – din perspectivă utilitaristă – beneficiile și costurile. Pornind de la premisa că viețile oamenilor nu pot fi comparate și că ele sunt la fel de valoroase, rampele se construiesc. Dimpotrivă, ținând cont de faptul că sunt puțini beneficiari și că banii ar putea fi folosiți mai util, în folosul celor covârșitor mai mulți, rampele nu se vor construi.

N-aș vrea să se înțeleagă că ar mai corect, mai moral să sacrificăm sau să distrugem societatea pentru o singură persoană, indiferent de circumstanțe. Recunoaștem, în același timp, că acest tip de probleme pot fi extrem de dificile și, uneori, complicat de rezolvat. Am putea să ne propunem să trăim într-o societate cât mai bună, dar nu cu prețul sacrificării altor indivizi. Acest amendament ar funcționa atunci ca o constrângere esențială (Nozick) de la care decizia ar putea să pornească. În fapt, e reluarea unui ideal politic popperian: ar putea fi dificil să facem „cea mai bună societate” pentru toți, dar am putea încerca să încălcăm drepturile individuale cât mai puțin.

Arbitrariul circumstanțelor (avion sau stadion) poate fi înspăimântător, la fel cum lipsa de sens sau de logică pot fi mai tulburătoare decât traiectoria unui destin tragic. Acestea mi se par cele două cadre valorice care structurează dezbaterile din societatea contemporană. Cred că există variante graduale sau accentuări extremiste ale fiecăreia dintre ele, dar mi se pare util să le conștientizăm. Până la urmă, cele două întrebări: „Ar trebui să sacrificăm un om pentru a salva 500?” și „Ar trebui să fiu sacrificat pentru a salva 500 de oameni?” se referă la aceleași numere, dar e greu de spus dacă răspunsurile sunt la fel de ușoare în ambele situații. Aș înclina să cred că nu.

SUNT 40 DE ANI DE CÂND M-AM ÎNDRĂGOSTIT DE MIMĂ!

Interviu cu Elena Serra

Bianca Holobuț

Elena Serra, actriță, regizor și pedagog, s-a născut în Italia. Se mută la Paris, după ce studiază la Torino arte plastice și dans contemporan. Cu o pregătire variată – teatru, dans, clowning, pantomimă – se îndreaptă către pedagogie. Ea este cea care m-a făcut să înțeleg, să simt pe deplin cum corpul devine un instrument vital, capabil să interpreteze limbajul în slujba actorului. Cum, practic, este necesar să fie transformat, și el, prin toate exercițiile lucrate în cadrul antrenamentului, într-un vehicul al emoției. În pregătirea temeinică de care Elena Serra a dat dovadă, probabil cel mai important rol l-a avut colaborarea de lungă durată cu Marcel Marceau, cel mai mare artist al pantomimei din secolul XX, supranumit și *regele pantomimei*. I-a fost asistentă timp de douăzeci de ani, a jucat în spectacolele companiei lui, cu care a făcut turnee în întreaga lume. Totodată, Elena Serra ține *masterclass-uri* în diferite școli și universități de teatru din Franța și alte zone ale Europei.

Elena este, fără îndoială, un artist de o generozitate fără margini, o actriță spectaculoasă, cu siguranță unul dintre cei mai buni pedagogi pe care i-am întâlnit. Pedagogia ei depășește inteligibilul, e o chestiune ce pare să țină de alchimie, de har și, astfel, la orele petrecute alături de ea, am depășit pragul psihic al rezistenței fizice pe care maestrul Carlo Boso îl impunea atunci când lucram cu el și am ajuns să mă pot concentra mai mult pe ceea ce a însemnat conștientizarea fiecărui milimetru din ceea ce înseamnă corpul meu. Am descoperit mușchi pe care până atunci nu realizasem că îi am, părți ale corpului pe care nu le mai utilizasem până atunci.

Și toate astea s-au datorat tehnicii sale, a Elenei Serra, care se baza pe elemente din tehnicile lui Étienne Decroux, Jacques Lecoq și Marcel Marceau. Astfel, am descoperit teoria celor șase segmente ale corpului, a lui Decroux, diferite tipuri de mers, dinamo-ritmul, și elemente specifice pe care le utiliza Marcel Marceau în numerele sale; iar de la Elena am învățat să respir și să las timp și corpului în mișcare să respire, am simțit, lucrând cu ea, cum se simte gustul libertății de creație. Sunt recunoscătoare că am întâlnit-o și norocoasă că am avut ocazia să îi stau prin preajmă.

Elena Serra, ai părăsit Italia, unde te-ai născut, pentru a-ți urma visul la Paris. În calitate de actriță, regizor de teatru, formator și, în cele din urmă mim, ai un background multidisciplinar. Care a fost parcursul tău profesional și ce te-a atras în domeniul pantomimei?

Cum a apărut MIMA în viața mea? În Italia studiasem arte plastice și mă pregăteam să devin scenograf sau designer de costume de teatru. De asemenea, luam de mult timp lecții de dans și teatru și îmi plăcea să cânt; făceam parte dintr-o mică trupă și obișnuiam să dăm concerte. În general, am iubit dansul, muzica, sculptura și teatrul. În vara anului 1985, când aveam 20 de ani, am mers în Toscana pentru a participa la un seminar de patru săptămâni cu Marcel Marceau. Iar întâlnirea cu această ARTĂ A TĂCERII, MIMA, m-a emoționat atât de mult, încât am avut o revelație: mima era arta care reunea tot ceea ce iubeam – corpul, ca și forța sculpturii, lejeritatea dansului, profunzimea teatrului, ritmul muzicii. Mi-am spus că trebuie să las totul și să-l urmez pe acest maestru Marcel Marceau la Paris. Și, cu frica, dar și cu curajul specific tinereții, am plecat.

Cum ai devenit asistenta lui Marcel Marceau? Ai făcut parte și din spectacolele sale, care erau practic construite sub forma unui solo, dar și din cele ale companiei sale, cu care ați făcut de fapt un turneu mondial. Ce a însemnat această experiență pentru tine?

La sfârșitul celor trei ani de studiu, în 1988, cu diploma obținută, Marcel Marceau m-a întrebat dacă nu vreau să-l

însoțesc în America pentru a-l asista la un mare seminar de vară. Și acolo a început totul cu colaborarea. Dacă la început eram doar o tânără studentă care putea să le arate exercițiile cursanților, dragostea pentru transmisie începea să se nască în mine. Am vrut să învăț totul de la acest mare artist și, după câțiva ani de lucru cu el, m-a întrebat dacă vreau să-l înlocuiesc la Școala Internațională de Mimodramă, când era în turneu cu solo-ul. Această experiență de predare a fost fundamentală pentru mine ca profesor. Apoi, în 1992, Ministerul Culturii i-a acordat în sfârșit lui Marcel Marceau o subvenție pentru a putea reconstitui o companie de mimă, din care am făcut parte și eu, și am jucat din 1992 până în 2005 în toată lumea, cu spectacole care erau mimodrame colective. Cum ar fi *Mantaua* după Gogol, prima mimodramă pe care Marcel Marceau a pus-o în scenă cu prima sa companie, în 1951.

Ai predat mulți ani la școala lui de mimă. Ce te-a condus spre această direcție de pedagogie și pe ce se bazează ea astăzi? De ce consideri că este important ca aceste tehnici să meargă mai departe?

S-ar putea spune că am început să predau la 25 de ani, ca un tânăr discipol, în timp ce acum predau de 30 de ani și de atunci m-am format și m-am inspirat din toate tehnicile teatrului gestual: mima corporală dramatică a lui Etienne Decroux, noțiunile de pedagogie ale lui Jacques Lecoq și, bineînțeles, întregul repertoriu de tehnică și poezie al lui Marcel Marceau. Iar în ultimii 20 de ani am lucrat și cu Carlo Boso, care predă *commedia dell'arte*, pentru că eu cred că trupul actorului trebuie să aibă o mare disciplină pentru a reuși să atingă spectatorul.

Când vorbești despre pantomimă, pui în discuție de multe ori un angajament total. Ce înseamnă să fii un actor care se dedică total actului artistic?

Pantomima nu este singura definiție care poate fi folosită, în acest context. Astăzi, vorbim de ARTA MIMEI ȘI A GESTULUI pentru a defini întreaga gamă de învățături diferite

legate de dramaturgia corpului. ARTĂ sau, la plural, ARTE, pentru că este vorba de mult mimetism cu influențe din alte discipline. Și GEST pentru că mulți artiști doresc să spargă vechea imagine a cuvântului „mim“, care adesea duce la o estetică învechită. Deci putem spune că pantomima este o „specialitate“, un limbaj specific care respectă o narațiune. În timp ce cuvântul „mim“ poate rămâne mult mai larg: abstract, absurd, burlesc, simbolic... În orice caz, da, corpul este instrumentul principal și este fundamental să fie implicat total în actul dramatic.

Lucrând în acest mod, la acest nivel, îmi imaginez că pregătirea, disciplina și rigoarea au fost elemente esențiale ale activității tale. Spune-mi, te rog, puțin despre ceea ce reprezintă antrenamentul în sistemul tău de lucru. A devenit, în timp, mai mult decât o metodă? A devenit un mod de viață?

Se poate spune că, odată cu timpul, experiența și toate influențele artistice, precum și diversitatea de discipline ale diferiților maeștri care m-au ajutat să mă construiesc ca profesor m-au făcut să am acum propriul mod de lucru. Poate că sunt pe cale să devin un „maestru“, și spun asta cu toată umilința, pentru că știu că aceia care și-au petrecut viața dedicați total pasiunilor lor se numesc maeștri. Și sunt 40 de ani de când m-am îndrăgostit de mimă! Această artă mă însoțește în transmiterea acestei discipline teatrale pe care o consider esențială pentru actor, pentru că baza jocului se întâmplă în corp înainte de toate. Da, cred că viața privată și viața artistică sunt acum foarte legate, pentru că artistul nu pleacă nici odată în vacanță!

Să rămânem în domeniul formării. Știm foarte bine că trupul nostru este uimitor atunci când ajungem să-l cunoaștem și să-l vedem ca pe un instrument vital în munca noastră. Are, într-adevăr, o memorie extraordinară de puternică, dar sunt curioasă – poate fi pantomima ca mersul pe bicicletă? În sensul că numai o practică temeinică poate duce la precizie sau este posibil, în ciuda trecerii timpului și a lipsei de practică, să poți lucra cu elementele odată stăpânite?

Mima, ca orice altă disciplină artistică, trebuie practică, astfel încât să rămână vie în corp. Ar fi ca și cum un muzician, un dansator sau un pictor care nu exersează mult timp ar avea dificultăți în a fi la fel de eficient, pentru că este un fel de antrenament. Dar, de exemplu, un artist „maestru” nu are nevoie să se întoarcă la pregătirea unui tânăr student pentru a cânta bine, deoarece a căpătat o anumită virtuozitate în disciplina sa.

Lucrând cu tine, am înțeles cu adevărat ce înseamnă să comunic în tăcere, prin tăcere, prin corpul meu, ceea ce a fost o revelație atunci când te-am cunoscut. Ce te atrage la acest mod de a transmite emoții, sentimente sau chiar un mesaj către lume?

Pentru mine, tăcerea este un lucru magic, minunat, important și esențial. Tăcerea este un moment suspendat înainte de a se întâmpla ceva important. În viață, există liniște înainte ca un nou-născut să scoată primul strigăt de naștere. Iar dirijorul cere liniște înainte de începerea concertului. Tăcerea este un limbaj universal, ca și mima, și trebuie să știm să o ascultăm. Trăim într-o lume în care zgomotul este infernal și constant. Oamenii vorbesc pentru a nu spune nimic, așa că tăcerea este „poezie” pentru mine. Mesajul pe care aș vrea să îl transmit este că tăcerea ne poate elibera de furie și violență, pentru că oricine este capabil să accepte tăcerea devine o persoană umilă, empatică și un foarte bun ascultător.

L-ai urmărit pe regele pantomimei până la sfârșitul vieții sale, ați lucrat împreună timp de 20 de ani. Poate că te scot din zona ta de confort cu această întrebare, dar aș vrea să știu cum te-ai simțit când Marcel Marceau nu a mai fost, brusc, acolo? Cum ai resimțit despărțirea de maestrul tău? Cum te-a schimbat această pierdere? Ce s-a întâmplat cu arta ta după ce a căzut stâlpul? Tu însăși ai devenit un stâlp al acestei ramuri a artei, mi se pare.

Marcel Marceau a fost ca un „tată” spiritual pentru mine, așa că atunci când a plecat am fost extrem de emoționată și de tristă, dar am fost cuprinsă și de o misiune: aceea de a-mi continua munca de profesor pentru ca poetica și arta tăcerii

lui să le fie transmise mai departe tinerilor actori în devenire. Nu mai suntem mulți dintre noi care să cunoaștem și să transmitem mai departe repertoriul său, ce a devenit un patrimoniu artistic, așa că singura mea preocupare este să mă întreb cine din generațiile tinere va putea continua acest învățământ după mine.

Întâlnirile sunt, evident, extrem de importante în profesia noastră, iar tu ai avut parte de unele extrem de speciale. În afară de Marcel Marceau, faci parte acum din Garda de Fier a Legiunii Artistice Străine, așa cum o numesc eu, în echipa maestrului Carlo Boso, și predai pantomimă la AIDAS Versailles. Cum l-ai cunoscut pe Carlo? Ce v-a adus împreună, pentru ca astăzi să devii unul dintre cei mai apropiați colaboratori ai lui?

L-am cunoscut pe Carlo Boso când eram în turneu cu Marcel Marceau, a venit să vadă spectacolul. În 2005, și-a deschis Academia de Artele Spectacolului și m-a invitat să mă alătur echipei de profesori, pentru a conduce cursurile de mimă și pantomimă. Mi-am spus că dacă școala Marcel Marceau și-a închis porțile în 2005 și școala lui Carlo le-a deschis este un semn; am spus DA. O amintire foarte bună este cea a lui Marcel Marceau, care a venit să țină un Master Class pentru prima promoție AIDAS. Carlo îl cunoștea pe Marcel Marceau și i-ar fi plăcut să-l primească mai des la școala sa. Dar, la scurt timp, Maestrul Tăcerii s-a îmbolnăvit și în 2007 s-a alăturat îngerilor. Carlo Boso este, de asemenea, un maestru în arta sa de *commedia dell'arte* și mi s-a părut evident să-mi continui predarea în cadrul proiectului academiei sale, pentru că mima este esențială pentru *commedia dell'arte*, precum și pentru actor în general. Colaborarea noastră durează de mai bine de 16 ani și cred că vom continua cu pasiune și implicare, cu proiectul de formare a tinerelor generații care vor veni și de însoțire a companiilor care fac spectacole în tradiția pură a teatrului popular.

Omenirea trece printr-o criză profundă. De ce este teatrul important astăzi, care ar fi funcția sa într-un astfel de context? Te-aș ruga, de asemenea, să transmiți câteva gânduri, un mesaj

tuturor colegilor noștri care sunt deja actori, un altul pentru cei mai tineri care se gândesc să urmeze această cale a artelor și, în final, pentru public.

Omenirea este astăzi pusă la încercare, mai ales prin prisma acestei crize globale legate de pandemie. Iar artiștii sunt cei care au plătit un preț foarte mare, pentru că, în orice criză, se crede că teatrul și arta în general nu sunt necesare. Dar aceasta este o greșeală, pentru că omul fără artă cade în ignoranță și tristețe, pentru că teatrul este și politic și uman și avem nevoie să visăm și să sperăm într-o lume mai bună, chiar mai mult atunci când avem probleme sau trecem prin crize. Mesajul pe care aș vrea să îl transmit tinerilor, indiferent dacă vor să devină artiști sau nu, este că, pentru a merge mai departe, trebuie să lupți și să crezi în propriile vise, să nu te descurajezi, să ții dragostea vie ca o flacără care arde în tine, pentru că doar dragostea și pasiunea pentru arta ta îți pot aduce rezultate. Iar mesajul către public ar fi: fără public, actorul nu există, așa că vă mulțumesc! Mulțumim, dragi spectatori, că veniți în continuare în sălile de teatru pentru a-i aplauda pe creatorii de vise!

Paris
august 2021

ÎN CĂUTAREA LUI TATSUMI HIJIKATA

Interviu cu Stephen Barber

Ioan Ardelean

Pe scriitorul Stephen Barber l-am descoperit acum câțiva ani, pe vremea când lucram la teza mea de doctorat. Anii au trecut și l-am redescoperit de curând, citindu-i scrierile despre Antonin Artaud. Se pare că, la o distanță de câțiva ani, atenția mea revine asupra lui Stephen Barber. S-a născut în Marea Britanie, iar din 2002 este profesor la Universitatea Kingston din Londra. În prezent, este profesor de cercetare la Facultatea de Artă, Design și Arhitectură din cadrul aceleși universități. El a început să scrie din 1990 și a publicat numeroase cărți de non-ficțiune și romane. A colaborat și cu alte universități, cum ar fi Institutul de Arte din California, Universitatea din Tokyo, Universitatea din Berlin și Universitatea din Sussex. A trăit și locuit în Tokyo, Paris, Berlin, Los Angeles, Viena și Londra, locuri care l-au inspirat în multe din scrierile sale. De curând, am avut deosebită plăcere de-a sta de vorbă cu Stephen Barber. Discuția s-a canalizat asupra cărții domniei sale, dedicate lui Tatsumi Hijikata, cel care a revoluționat dansul japonez. Nu vreau să spun mai multe, ci vreau să vă las pe voi să-l descoperiți sau să-l redescoperiți pe Stephen Barber, după caz, în cele ce urmează.

Ce v-a atras la Tatsumi Hijikata și care a fost cea mai grea parte din procesul de a scrie despre el?

Am plecat să locuiesc și să scriu o altă carte în Tokyo, în 1997. Dar, în scurt timp, am aflat că în cercul meu de prieteni erau foarte mulți prieteni și colaboratori de-ai dansatorului Hijikata, care murise în 1986. Aproape tuturor acelor prieteni le

plăcea să-l evoce sau să-l reînvie pe Hijikata, imitându-i vocea. Acea voce inconfundabilă, care avea accentul special al regiunii Akita din nord-vestul Japoniei. Așadar, această experiență a fost una strălucitoare și neașteptată. Am re trăit același sentiment la festivalurile templului Osore-san din nordul Japoniei. Acolo, bătrânii orbi intră într-o transă profundă și prelungită, în timpul festivalului, pentru a comunica cu morții. Hijikata a încetat să mai danseze la începutul anilor '70, dar munca sa era bine cunoscută în Japonia, iar *performance*-urile sale au fost filmate extensiv. Spectacolul său filmat și prezentat, la Expoziția Mondială Osaka din 1970, a fost văzut de 12 milioane de oameni. Desigur, el a performat și *live* acolo, dar, pentru că nu am avut șansa de a-l vedea dansând pe scenă, mi-a creat multe dificultăți, atunci când m-am apucat de scris despre el.

Chiar și în Hijikata: Revolta trupului ați reușit să inserați mult umor. Cum reușiți să faceți asta în povești care, de altfel, sunt sumbre? Vedeți această combinație ca pe o manieră mai bună de a descrie viața?

Hijikata a fost considerat, cel puțin în anii '60, cel mai proscris și exclus artist din Japonia. Majoritatea orașelor Japoniei au fost distruse în 1945 și, chiar dacă următorul deceniu a fost extrem de aspru pentru ei, mulți tineri s-au simțit eliberați, deoarece regimul militar al Japoniei fusese distrus la sfârșitul războiului. Deci este un umor negru sălbatic, eliberator în activitatea lui Hijikata. Sărac și fără nimic, după ce a ajuns în Tokyo din Akita, a lucrat ca docher și hoț înainte de a deveni coregraf. El nu a câștigat premii sau medalii pentru munca sa ca *performer* și dansator. Dar, la sfârșitul anilor '50, s-a ras în cap și a intrat într-o competiție, în Tokyo, în care trebuia să semene cu actorul american Yul Brynner și s-a clasat pe locul al treilea. Aceste momente din viața lui indică precaritatea, dar și un umor ciudat.

Tatsumi Hijikata a fost familiarizat cu războiul și-a fost preocupat de transformările prin care a trecut Japonia anilor de după al Doilea Război Mondial. Credeți că dacă Hijikata ar fi părăsit Japonia ar mai fi avut impulsul și dorința de-a crea Ankoku Butoh?

În urma războiului, chiar dacă nu a participat în mod activ, Hijikata a rămas literalmente cu multe cicatrici. Fabrica la care a lucrat, în Akita, a fost bombardată la sfârșitul războiului, iar el a rămas cu arsuri pe spate în urma acestui incident. Toți frații lui au fost recrutați ca soldați și uciși în război. Dacă el s-ar fi născut cu un an sau doi mai devreme, ar fi fost recrutat și cine știe ce s-ar fi întâmplat. În Japonia anilor 1945-1952, în timpul ocupației americane, era imposibil ca poporul japonez să călătorească în afara Japoniei. Dar după aceea câțiva prieteni de-ai lui Hijikata au început să călătorească și să studieze dansul în Europa, cum ar fi Hironobu Oikawa, care a mers la Paris. În anii '60, mulți artiști japonezi s-au mutat la New York, Paris sau în Berlinul de Vest. Se știe faptul că Hijikata nu a părăsit niciodată Japonia. Dar, dacă ar fi făcut acest lucru, se prea poate ca dansul său, care încă generează și inspiră generații de dansatori din întreaga lume, să nu fi atins obsesiile atât de distinctive personalității sale.

Cunoașteți foarte bine viața și scrierile lui Antonin Artaud. Credeți că dansul lui Tatsumi Hijikata, Ankoku Butoh, este o continuare a manifestelor Teatrul cruzimii, Teatrul și dublul său și To have done with the judgment of god?

Cu siguranță, Hijikata a fost inspirat de activitatea lui Artaud, de cea a lui Jean Genet și de multe alte surse. Prietenii săi, cum ar fi Oikawa, i-au prezentat teoriile lui Artaud când s-au întors de la Paris, la sfârșitul anilor '50. Hijikata a fost obsedat de vocea și țipetele lui Artaud, din înregistrarea radio a proiectului *To have done with the judgement of god* (ultimul proiect al lui Artaud, 1947-1948). Dar aceste obsesii s-au materializat mult mai târziu în activitatea lui Hijikata, în jurul anilor 1984-1985, când filosoful Kuniichi Uno i-a adus o casetă a acelei înregistrări rare de la Paris. La acea vreme, Hijikata plănuia să rupă lunga perioadă de izolare și să revină pe scenă cu un spectacol bazat, parțial, pe înregistrarea lui Artaud. Din păcate, a murit înainte de realizarea acestui *performance*. Mulți artiști japonezi, din anii '50 și chiar și cei contemporani, se raportează la activitatea lui Artaud.

În povestea lui Hijikata, aduceți în prim-plan multe dintre caracteristicile dansatorului, dar, în principal, este vorba despre supraviețuire. Credeți că o astfel de poveste se poate repeta în societatea de astăzi și de ce are nevoie artistul pentru a supraviețui: de credință, de încăpățănare, de speranță?

Aceste circumstanțe speciale din viață lui Hijikata sunt, probabil, unice în provocările lor, dar toți artiștii contemporani au nevoie de încăpățănare. Hijikata a fost foarte dibaci în a supraviețui, chiar dacă spectacolele sale de dans nu au generat niciun venit. El a avut un club de cabaret și a jucat și în filme de groază pentru a supraviețui. Există o mare disperare, încăpățănare și renunțare în activitatea lui Hijikata, care este, probabil, rețeta lui pentru supraviețuire. Exact ca în decizia sa de a se retrage din viața artistică, la începutul anilor 1970, și să se izoleze în studioul său, în centrul unui imens megalopolis.

Aproape toate cărțile dumneavoastră au subiecte diferite, însă cumva cred că le-am putea găsi tuturor un numitor comun: iubirea și dragostea pentru cuvânt. Cum scrieți, cum lucrați, când știți că ați găsit subiectul pe care-l veți dezvolta?

Nu reperez nicio conexiune clară între cele 30 de cărți ale mele, cu excepția faptului că au necesitat o abordare diferită. Uneori, durează mulți ani până să încep să scriu o carte. De exemplu, cartea despre Hijikata am scris-o la câțiva ani după ce am plecat din Tokyo. Abia atunci gândurile s-au așezat la locul lor și, brusc, a devenit clar pentru mine nevoia de-a scrie, nevoie care înainte a fost absentă. În acel moment, logodna cu cuvântul a devenit una totală.

Cărțile lui Stephen Barber nu sunt încă traduse în România. Dacă ați putea alege una dintre cărțile dumneavoastră care să fie tradusă în limba română, care ar fi aceea și de ce?

Există o carte, *Harta dispărută*, din care am citit câteva pasaje acum câțiva ani, în foaierul hotelului Împăratul Romanilor, la festival de la Sibiu. A fost o experiență minunată, așa că mă gândesc la cartea aceea.

RECENZII

REVOLTA TRUPULUI

Ioan Ardelean

Stephen Barber prezintă în cartea sa, *Hijikata: Revolta trupului*, viața unui artist controversat și plin de contradicții. El aduce în fața cititorilor anii copilăriei și maturității artistului Tatsumi Hijikata sau Kunio Yoneiama, numele pe care l-a avut la naștere. Tatsumi Hijikata s-a născut în 9 martie 1928, în Asahikawa, pe coasta de nord-vest a Japoniei. Acesta este locul unde și-a început și modelat cariera de dansator și coregraf și tot aici s-a reîntors, la finalul carierei sale, pentru a colabora cu fotografii Eikoh Hosoe la proiectul *Kamaitachi*. Este proiectul cu care Hijikata a căutat să descopere conexiunea dintre *dansul memoriei*, practicat la începutul carierei, și juxtapunerea lui cu imagini fotografice care, după părerea domniei sale, este cea mai directă cale de a pune în antiteză *gestul fragmentat* cu *fragmentele de memorie*.

În septembrie 1965, cei doi pornesc călătoria, în mașina lui Eikoh Hosoe, spre ținuturile copilăriei. Ei au vizitat fiecare sat, fiecare părticică de pământ din nordul Japoniei pentru a găsi spațiile cele mai potrivite în care Hijikata să se fotografieze. Au revenit în Akita, în aprilie 1967 și în ianuarie și februarie 1968. De-a lungul acestor călătorii, Hosoe l-a fotografiat pe Hijikata în diferite ipostaze, cum ar fi alergând prin câmp, cu un imens drapel japonez sau gol, scormonind pământul. În nordul Japoniei, iernile sunt foarte geroase, iar în ultimele luni ale iernii temperaturile sunt chiar de nesuportat, din cauza viscozelor care vin din regiunea Siberiei. Acestea au fost condițiile în care Hijikata s-a fotografiat gol, în timp ce-și săpa propria groapă.

De-a lungul capitolelor cărții, autorul își poartă cititorul prin provinciile japoneze pentru a identifica originea

Dansului întunericului sau *Ankoku Butoh*, așa cum îl numea Tatsumi Hijikata. Stephen Barber urmărește atât procesul de naștere a noii forme de expresie a dansului, practicat și creat de Tatsumi Hijikata, cât și cariera domniei sale. Ilustrațiile aduc un avantaj cărții, deoarece îl descoperim pe Hijikata, nu numai pe meleagurile natale din Akita, dar și într-un Tokyo de după război, un Tokyo al ruinelor și protestelor. Avem fotografii din diferitele filme și spectacole în care Tatsumi Hijikata a pus în valoare *Ankoku Butoh*, proiectul său inspirat din lucrările lui Antonin Artaud, Georges Bataille, Jean Genet, Hans Bellmer și alți autori avangardiști occidentali. Hijikata nu numai că s-a inspirat din lucrările avangardiștilor occidentali, dar a adăugat acelor idei o formă nouă de mișcare susținută și de un limbaj grotesc și violent. Fotografiele din *Jocuri de război* de Donald Richie, *Blestemul femeii oarbe* și *Ororile bărbaților anormali* de Teruo Ishii, dar și *Kinjiki*, spectacolul care a revoltat comunitatea artiștilor japonezi din anii '60, ne dezvăluie un Hijikata boem, revoltat și contradictoriu.

Cu un an înainte de moartea sa, Hijikata se destăinuie și mărturisește despre ambițiile sale și despre ceea ce dansul *Akoku Butoh* ar trebui să dezvăluie spectatorilor, și anume moartea. „Poate că eu nu cunosc moartea, dar ea mă cunoaște pe mine“ (p. 9), afirmă Hijikata. În 26 ianuarie 1986, în Tokyo, la vârsta de cincizeci și șapte de ani, se stinge din viață dansatorul Tatsumi Hijikata, dar proiectul *Ankoku Butoh* își continuă expansiunea, influențând *performance*-ul peste tot în lume. Această formă de dans a depășit granițele coregrafiei, punându-și amprenta în muzică, teatru, film și în arta digitală a instalației.

În capitolul al șaselea, *Hijikata și Domnul O*, aflăm despre relația dintre Tatsumi Hijikata și Kazuno Ohno, cei doi titani ai *Butoh*-ului, care au lucrat frecvent împreună, deși stilurile și școlile lor de dans erau extrem de diferite. Prima oară când Hijikata l-a văzut pe Kazuno Ohno dansând a fost în 1949, dar abia în 1952 cei doi s-au cunoscut și-au devenit prieteni și colaboratori. Deși Kazuno Ohno era cu douăzeci și doi de ani mai în vârstă decât Hijikata, se pare că Hijikata i-a făcut coreografiile la multe din spectacolele sale. *Dansul Butoh* practicat de Kazuo Ohno era mult mai blând, plin de căldură și

copilărie. În comparație, *Ankoku Butoh* creat de Tatsumi Hijikata a adus în scenă elemente precum homosexualitatea, tortura și mizeria. Desigur, Hijikata nu numai că și-a făcut un aliat din această contopire, în munca sa, cu mizeria și abjecția umană, dar a și dorit ca lumea să-l perceapă obscen, trivial și degradat. „Mizeria este cea mai frumoasă și frumusețea este mizerie, așa că eu pendulez între ele pentru totdeauna“ (p. 71). El știa exact cât de extenuant este dansul propus de el, așa că improvizația nu-și avea locul în spectacolele sale. Ele erau pregătite cu mare rigurozitate, disciplină și extenuare fizică. La polul opus, se plasează Kazuno Ohno, care era convins că dansul este etern, infinit și că nu ar trebui să aibă nici o formă fixă, nici o formă inflexibilă. Aceste idei contradictorii au persistat de-a lungul întregii lor colaborări, ba chiar au devenit atât de contondente, încât ei s-au separat pentru perioade lungi. Dar cu toate divergențele dintre cei doi, Kazuno Ohno este cel care a fost alături de Tatsumi Hijikata în ultimele sale clipe. Pe data de 21 ianuarie 1986, pe patul de spital și cu câteva zile înainte de moartea sa, Tatsumi Hijikata i-a dăruit prietenului său un moment de dans improvizat.

Ultima sa apariție a avut loc în octombrie 1968, la Nihon Seinan Hall în Tokyo, unde a susținut performance-ul *Revolta trupului*. După această apariție, a mai dansat la câteva evenimente, dar într-un cerc restrâns de dansatori și coregrafi, iar din 1973 s-a retras la studioul lui, *Asbestos Hall* din Tokyo. În timpul cercetărilor pentru acest *performance*, Hijikata a fost captivat și de personalitatea împăratului roman Heliogabalus, cel care a fost omorât de propriii străjeri la vârsta de optsprezece ani. La începutul *show*-ului, Hijikata apare într-o rochie de mireasă, pe care-o purta cu spatele în față și acompaniat de un purcel în leagănul copilului. În fundalul scenei, erau panouri de alamă suspendate, iar Hijikata a fost purtat pe scenă într-o lumina obscură. Dedesubtul rochiei, el avea atașat de trup un *phallus* din aur în erecție și pe toată durata *show*-ului a dansat aproape gol, izbindu-se de panourile de alamă, încercând parcă să le penetreze. Atât această apariție a lui Hijikata cu acel *phallus* de aur în erecție, cât și suspendarea din finalul *performance*-ului, deasupra spectatorilor, se substituie comportamentului abject al lui Heliogabalus.

În *performance-ul Revolta trupului*, Tatsumi Hijikata a caricaturizat sexul, vârsta, cetățenia și neputința masculinității japoneze și s-a revoltat împotriva noii și falsei identități sociale a Japoniei contemporane. Orientarea de după război a Japoniei, înspre mecanicizare, modernizare și reproducerea a tot ceea ce venea din Occident, l-a împins pe Hijikata înspre această nouă formă de dans. Prin *Ankoku Butoh*, el a căutat să rupă barierele și să încalce limitele de orice fel, să critice lășitatea, confortul, complezența și să spargă legile nescrise ale societății japoneze. Tatsumi Hijikata, ca mulți artiști ai generației sale, s-a revoltat împotriva occidentalizării Japoniei, care s-a produs cu repeziciune în urma înfrângerii războiului. Nu este nicio filmare cap-coadă a acestui eveniment, iar istoricii s-au chinuit din greu să refacă momentele din spectacol, pe baza fotografiilor și a câtorva filmări făcute de amatori, dar fără sorți de izbândă.

În caietul-program al spectacolului susținut de către dansatorii de la Asbestos Hall, în turneul European din 1983, Tatsumi Hijikata scria: „Ankoku Butoh se naște dintr-o criză gravă. Este o formă de regresie în umbră, un refuz al lumii. Și cel mai important este că Ankoku Butoh spune întotdeauna «nu»: preferă formele negative, iar dansatorii săi se confruntă cu trupurile lor fără teama de a asista la dezintegrarea lor“ (p. 101). Așadar, a dansa *Ankoku Butoh* înseamnă a te întoarce la adevăr.

Stephen Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, 144 p.

RUDI LAERMANS ȘI COREGRAFIA CONCEPTELOR

Denisa Badea

Volumul *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance* constituie deopotrivă o lucrare inspiratoare și explicativă pentru creatorii dansului contemporan. Inspiratoare, pentru că dansatorului îi sunt lansate idei care, odată asimilate, își cer testare corporală, și explicativă, pentru că, în baza unor referințe bibliografice consistente din aria artelor spectacolului, a studiilor culturale, a literaturii, psihologiei, sociologiei sau chiar a artei video, decelează sensul posibil al unor spectacole și mișcări actuale prin înțelegeri dintre cele mai diverse.

Urmărind evoluția stilurilor de dans și a raportului acestora cu teorii din ariile cunoașterii, Rudi Laermans nu îi acordă corpului doar statutul de vehicul al mișcării. Trupul scenic este depozitar subiectiv al experiențelor și oglinda istoriei umanității, autorul identificând în trecutul dansului chipuri și prefaceri ale expresiei scenice amprentate de contextele socio-culturale. Mai mult decât atât, aceste amprente sunt provizorii în marea istorie a dansului și definitive în interiorul unui gen anume; spre exemplu, corpul marcat de dorința dominării și a etalării unei intangibile verticalități aristocratice, specifice perioadei monarhice a lui Ludovic al XIV-lea, va fi înlocuit de corpul dansatorului contemporan, pe care Laermans îl afirmă drept un *codex rescriptus* sau un *palimpsest cultural istoric*. Dominarea și linia verticală au rămas marcă a baletului, dar s-au estompat și s-au reconfigurat la nivelul istoriei globale a dansului ca fenomen cultural. În sprijinul acestui raport discret între urmă istorică și reformulare succesivă, grefând pe această structură noi abordări ale cunoașterii umane, sunt aduse în discuție producții de referință,

precum *Vanity* – creație semnată de Vincent Dunoyer, *Le Dernier Spectacle* de Jérôme Bell, triada *Rosas*, *Rain*, *Fase* a lui Anne Teresa de Keersmaecker, *Ultima Vez* de Wim Vandekeybus, *La magnificenza* de Etienne Guilloteau etc.

Un alt aspect luat în considerare de către Rudi Laermans este cel al grafiei dansului, în raport cu un interior – ca desen de mișcare – și în raport cu exteriorul (creativ, nu doar arhivistic) a ceea ce înseamnă înregistrarea video a spectacolului, ca act posibil egal cu cel de plăsmuire inițială a mișcării. Videografia dansului nu este altceva decât parte a preocupării autorului pentru contextul mai larg al relației dintre prezența și absența corpului, precum în spectacolul *Vanity* al lui Vincent Dunoyer. Prezența fizică pe scenă a interpretului devine, în fond, o subtilă trecere în absență, printr-o distanțare voită de integralitatea viul creat, înlocuit în mișcare de imagini ale intimității și detalii anatomice, altfel imperceptibile ochiului uman. Astfel, autorul ne așază în fața unui fenomen prin care este pusă la îndoială prezența vie a interpretului ca un întreg coerent și expresiv, în sensul în care accentul nu este pus pe corporalitatea prezentă a dansatorului, ci pe detaliul preînregistrat care încearcă să o substituie. Este înregistrarea video, fragmentată, a corpului în dans o nouă dimensiune a corporalității sau doar o urmă a trecerii trupului – prin timp, spațiu, existență? Distruge video-ul viul și emoția, estompând vitalitatea carnalului și funcționalitatea întregului sau dimpotrivă, îi împropătează expresia scenică? Iată întrebări la care Rudi Laermans nu devine sentențial, ci deosebit de permisiv, aducând argumente de-o parte și de alta a ambelor poziții.

Un fenomen identificat de către Laermans cu precădere în coregrafia contemporană occidentală îl constituie tendința criticilor de dans de a folosi în mod recurent expresia *dans conceptual*, ca explicație pentru tendința actuală spre care tinde arta dansului. Cititorul va descoperi în volum atât argumente eclectice în favoarea emanației acestui concept, cum ar fi ecurile din *Regulile artei*, lucrarea lui Pierre Bourdieu, cât și pe baza supraeului freudian, ca instanță responsabilă cu judecățile de valoare.

Dansul poate fi conceput astăzi pornind de la orice mișcare, fie cotidiană, fie atent studiată și integrată într-un

sistem și vocabular de mișcare, ceea ce anulează granița între mișcările potrivite dansului și cele ale vieții cotidiene. În virtutea îmbogățirii experiențelor mișcării, dansul neagă, dar și afirmă propriile reguli, revendicându-se deopotrivă de la mituri ample și de la subiectivități creatoare, de la istorii academice, până la concepte mai mult sau mai puțin vagi, care subordonează mișcarea.

Postmodernismul a anticipat deja acest fenomen al dansului conceptual, luând ca referință creațiile coreografului Merce Cunningham, care, în definitiv, proclama independența muzicii față de mișcare și folosea tehnici de creație dadaiste, bazate pe hazard și pe mișcări disjuncte. Fenomenul dansului postmodern a fost înlocuit cu expresia ceva mai neutră a dansului contemporan, prin care atât tendințele clasice, cât și cele moderne și postmoderne ale dansului își găsesc urma într-o combinatorică de expresii coregrafice rafinate de creatori actuali de spectacol, ale căror granițe stilistice sunt stabilite de pregătirea acestora, în acord cu sensibilitatea și cu ținta discursului spectacular. Spațiul coregrafic contemporan devine populat de elemente eterogene, prin intermediul altor limbaje sau referințe din mass-media, imagini video, studii psihologice, sociologice etc.

Aceste referințe, care au fost din ce în ce mai pregnante în ultimele decenii, tind să se subordoneze, conform diferitelor abordări, unui mod de practică central, clamat ca atare. În jurul acestei chei de boltă se configurează restul elementelor de mișcare, tehnicile de creație, trimiterile și importurile culturale. Ceea ce se schimbă este acest element central, cu rol ordonator, la care aderă artiștii. Glisăm mai nou, conform studiului, de la un *dans conceptual*, anticipat de către postmoderniști și încă prezent, către un alt concept, cel al *dansului colaborativ*, care pornește din dezideratele celui *conceptual*, dar tatonează mai pregnant creația colectivă, în care „au fost (și sunt) implicate diverse conotații, cum ar fi ideile politice de egalitate și democrație, sau credința că a dansa împreună este un mod mai puțin ierarhic, care oferă tuturor participanților șanse crescute de auto-exprimare, producând astfel un angajament personal sporit, care colorează într-un mod pozitiv rezultatul final. Artiștii asociați cu valul conceptual au

formulat inițial un nou etos de lucru al colaborării, ca parte a criticii lor instituționale care cuprinde modurilor dominante de producere și mediere a dansului. [...] Ca o poetică implicită a autoreflexivității artistice care nu dorește să-și susțină numele explicit, dansul conceptual a abordat în principal preconcepțiile dominante despre ceea ce este și ceea ce ar putea fi dansul. În schimb, practicile de dans colaborativ nu implică o anume poziție estetică“ (pp. 20-21).

Ca și în alte arte, se observă pendularea continuă, subtilă, între originalitatea universul personal al artistului și dorința acestuia de a se recunoaște în grupuri – de practică, estetice, politice etc. Rămâne de văzut care vor fi, în următoarele decenii, noile sintagme, concepte sau stiluri la care vor adera creatorii spectacolului coregrafic și de la care își vor revendica aria căutărilor.

De-a lungul istoriei, în dansul scenic se observă trecerea de la cultul virtuozității în execuție la cel al conceptului – cu valențe socio-politice și, mai nou, la colaborarea ca element-ordonator și ca negociere între subiectivități artistice. Peste aceste straturi, arta dansului aruncă priviri curioase celorlalte arte și tehnici ale umanului, afirmând disponibilitatea corpului de a rămâne deopotrivă creat și creator.

Rudi Laermans, *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance*, Amsterdam, Valiz, 2015, 430 p.

PLEDOARIE PENTRU CULTURA CLASICĂ EUROPEANĂ

Irina Ionescu

Un studiu despre vizual și cultura imaginii propune, din perspectivă clasică, Giovanni Sartori, în volumul extrem de pesimist *Homo videns: Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea* (textul datând inițial din 1997). Din ce în ce mai puțin educat, omul actual a transformat televiziunea în principalul mijloc de comunicare/divertisment, motiv pentru care „ne aflăm în plin proces al unei mutații genetice“ (p. 7). Sartori este convins – din perspectiva sa de politolog specializat în studiul democrației și al sistemelor politice comparate – că „televiziunea modifică radical (sărăcindu-l) aparatul cognitiv al lui *homo sapiens*“ (p. 9).

Una dintre acuzele aduse noii ere tehnologice, răspândite pe scară largă/domestică, este comoditatea pe care o impune. Inventarea telecomenzii, în 1956, de către americanul Robert Adler, a dus la formarea unei/(a mai multor?) generații de *leneși*, care și-au extins modul de viață și asupra altor componente sociale sau domenii artistice. Invenția lui Adler – rezonabilă și rațională – demnă de *homo faber*, de folosirea inteligentă a resurselor, pentru un instrument de evidentă utilitate, a dus însă la o transformare comportamentală majoră, prin schimbarea regulilor jocului în privința facilității controlului exercitat de telespectatori.

Peter Greenaway, adept al creațiilor artistice cu convenții declarate, propune drept reper data la care telecomanda a fost recunoscută oficial ca aparținând patrimoniului cultural mondial, prin aria sa de răspândire: 31 septembrie 1983. Potrivit lui Greenaway, răspândirea telecomenzii a însemnat chiar moartea cinematografului în formă clasică și punctul de pornire pentru dezvoltarea multimedia. Introducerea noului

instrument tehnic a făcut ca industria cinematografică clasică să nu mai poată ține piept cu ușurință puterii de alegere a spectatorului. Din acel moment, au început să se dezvolte din ce în ce mai multe opere de artă bazate pe tehnica montajului, pentru obținerea unui plus de interactivitate. Mediile de comunicare nu au mai putut fi pasive, totul a trebuit să fie legat de epoca informației, iar mijloacele de creație adaptate.

Tehnologia și societatea evoluează într-un ritm care somează – după părerea lui Sartori – redefinirea identității, ca într-un moment de mare răscruce. Teza sa principală afirmă că omul crescut în fața televizorului, sub dominația *video-culturii*, riscă să rămână un *video-copil*, incapabil de raționamente, prizonier al „post-gândirii”, incult.

De formație umanistă, Sartori este aproape *fanatic* în privința culturii clasice care, bineînțeles, nu poate fi asimilată decât printr-un efort și cu resurse de timp extrem de importante, pe care *jocul cu telecomanda* le excude fără drept de apel. Puerilismul societății actuale este dat de distracția banală, goana după senzații grosolane, plăcerea procurată de exhibiția în masă.

Avertismentul lui Sartori vizează omul actual, care riscă să devină o nouă specie, diferită de *homo sapiens*. Întreaga linie de evoluție a gândirii abstracte, baza oricărei cunoașteri reale, pare compromisă de invazia imaginilor. Viziunea apocaliptică a lui Sartori continuă cu îngrijorarea că însăși democrația este pusă în pericol, prin distrugerea spiritului critic, scopul suveran al unei televiziuni fiind audiența, prin orice mijloace, fără niciun fel de scrupule, chiar cu prețul dezinformării.

Sartori critică, în primul rând, sistemul de educație, pentru că a fost deschis pe scară largă unui proletariat intelectual din ce în ce mai numeros și mai agresiv, care nu cunoaște în detaliu nici codurile de comunicare academică/elitistă și care se regăsește foarte bine în cultura superficială, plină de informații de proastă calitate, din surse de mâna a doua, de foarte multe ori chiar neverificabile, de care sunt pline mijloacele de informare în masă. Din acest motiv, acestea sunt conduse de persoane „bolnave de gol interior” (p. 124), ce perpetuează prin repetiție același mesaj lipsit de conținut, al comunicării

cu orice preț și al superficialului prin decupaj și viteză/grabă informațională, ca model de urmat.

Ceea ce apare, în aceste condiții, în locul lui *homo sapiens* este un *homo insipiens* (p. 119), tot mai rezistent și răspândit, bazându-se pe intuiție și nu pe procese de gândire sau de luare a deciziilor, pe emoție și nu pe rațiune și judecată de valoare. Ca reprezentant al școlii europene clasice, prin formație, Sartori respinge un astfel de model comportamental și o face fără niciun fel de rezervă.

În volum, globalizarea este blamată în contrast cu patrimoniul cultural greco-roman, noțiunile abstracte și cartezianismul ca repere ale spațiului european.

Cultura clasică necesită timp și existența unei tradiții, motiv pentru care omul actual este o specie sărăcită a lui *homo sapiens*, cu un dezvoltat simț optic și intoxicat (pentru a păstra tonul pesimist al cercetătorului italian) cu imagini video. El vede și abia apoi înțelege. În opoziție cu el, sute de ani, cultura umanității europene a fost dominată de *logos* și mai puțin de imagine și reprezentare.

Cert este că avem de-a face cu o *lume nouă*, cu un *om nou*, obligat să se descurce prin hățișul de relații pe care îl presupune statutul politic/relațional al noului context. Importanța socială a fenomenului nu poate fi negată. Din această perspectivă, politica ar trebui definită mai puțin drept știința guvernării unui stat, procesul de luare a deciziilor în interiorul unui grup (interacțiunea umană), cât mai degrabă prin raporturile dintre „cine primește, ce primește, când și cum“, ca teorie a comunicării.

Sartori impune o ierarhie în rândul diverselor forme culturale cunoscute de umanitate. Formația îl determină să afirme supremația culturii scrise. Unul dintre argumentele sale e dat de fragmentarismul cunoașterii în contextul actual de valori, credințe și concepții, în care orice ansamblu/simbol poate fi manipulat și combinat, la nesfârșit, în mii și mii de feluri. În aceste condiții, se pune mai acut ca oricând problema discernământului, a unor repere culturale clare (sau măcar a unor coduri de comunicare și a unor reguli bine definite).

„Televizunea produce imagini și anulează concepte; dar în felul acesta atrofiază capacitatea noastră de abstragere și

odată cu aceasta întreaga noastră capacitate de a înțelege“ (p. 34). Autorul are convingerea, vehement susținută, că imaginile nu creează concepte, chiar dacă admite „că noțiunile de înțelegere și de cunoaștere sunt aplicabile și universului perceput de simțuri“ (p. 155) – imaginea simbolică fiind de foarte multe ori privilegiul celor inițiați, apanajul unei expresii sintetice.

Sinteza echilibrată cuvânt-imagine ar fi, astfel, soluția ideală pentru o reflectare obiectivă, corectă a unui fenomen din viața reală. O latură cognitivă și una imagistică, cu valoare emoțională.

În lumea multimedia, interactivă și polivalentă (cu utilizare multiplă), a pseudo-cunoașterii informaționale, problema sub-informării și a dez-informării rămâne extrem de actuală. Sartori vorbește chiar despre alimentarea conștiinței a dezinformărilor, cu două distorsiuni tipice, care trebuie să aducă un plus de adrenalină: „promovarea excentricității și privilegierea atacului și agresivității“ (p. 73). Un spectacol multimedia, fragmentar, alert pentru (tele)spectatorul grăbit și răsfățat al ofertelor de gen.

Decontextualizarea este sursa fragmentarismului și, totodată, a manipulării politice, a modificării realității, în timp ce asistăm la o omogenizare dată de reducerea puterii de abstractizare, de abordare rațională și de înțelegere.

Sartori este extrem de interesat de fenomenul receptării – de intensitatea ei, de felurile în care are loc și de urmările (psihologice, comportamentale) pe care, prin repetiție, le poate produce. În acest sens, ar trebui descifrată sintagma de *homo insipiens* pe care o folosește. Lumea virtuală a internetului este, pentru el, tărâmul ideal de desfășurare a tuturor viciilor personale și a flagelurilor publice. Fluiditatea (multi)-mediului face ca toate punctele de sprijin să fie distruse sau să se afle într-un echilibru extrem de precar, iar universul să fie populat de subcultură și coeficiente de inteligență reduse. Conectivitatea aduce cu sine și dezavantajul multiplicării și potențării prototipului descris. Individul este redus la un schimb facil care, având caracter permanent, nu îi permite să se oprească și să acumuleze sau măcar să decanteze în tihna unui mediu cultural așezat cantitatea de informație primită.

Sartori susține că, prost practică, comunicarea (dar și lipsa ei) determină comportamentele deviante, totul în plină eră electronică, în care statutul de cetățean se caracterizează prin posibilitatea de a accede la o cantitate infinită de informații. Un șoc social și democratic.

Importanța teoriei este dată, în studiul psihologiei (tele/ciber)spectatorului actual, mai ales de semnalarea unor neajunsuri pe care le produc viteza informațională, superficialitatea, consumul excesiv, comprimat, sintetizat.

Dacă nu ai forța să mergi mai departe în societatea de astăzi, dacă faci greșeala cantonării în anumite tipare comportamentale, pierzi contactul cu realitatea lumii în care trăiești. „Dacă nu *depășești*, dacă nu întreci și nu sari peste, astăzi nu *exiști*“ (p. 161), afirmă Sartori cu amărăciunea altui secol, în încheierea lucrării sale. Fraza pare o concluzie desprinsă din sfera lumii arhaice, în care competiția era tributară exclusiv biologicului. Deși ea ar putea avea, în același timp, caracter agonal, de încurajare a urmăririi propriei căi spre individualitate.

Giovanni Sartori, *Homo videns: Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*, București, Editura Humanitas, 2006, 168 p.

STELE ȘI OBSTACOLE SAU CUM SE CÂȘTIGĂ UN DREPT FUNDAMENTAL

Anda Cadariu

Au trecut doi ani de la apariția volumului *Dimineața actrițelor*, semnat de prietena și colega mea de breaslă, Anca Hațiegan, doi ani despre care pot afirma – din perspectiva pe care mi-o oferă *paraphernalia* cercetătorului-cronicar din secolul XXI, și anume motoarele internautice de căutare și documentare culturală – că au fost marcați de numeroase confirmări ale valorii acestei cărți. Astfel, pe lângă pleiada ecourilor în presa de specialitate de care primul studiu extensiv asupra actrițelor-deschizătoare-de-drum în teatrul românesc nu duce lipsă, el i-a adus autoarei atât nominalizări, cât și două premii importante: Premiul „Ion Negoițescu” al Revistei *Apostrof* 2019 și Premiul „Alexandru Piru” al Muzeului Național al Literaturii Române, ediția 2020.

Cu toate că, după cum se poate deduce din cele de mai sus, cercetarea Ancăi Hațiegan nu pare să mai aibă nevoie de recomandări sau de rampe de lansare, am ridicat mănua: m-am autosesizat, m-am autoprovocat să-i ofer, pe această cale, vechii mele prietene, un *feedback* la volumul pe care mi l-a oferit cu autograf. Recenzia de față există în virtutea unei relații personal-profesionale atât de prețioase, încât îmi oferă certitudinea că mă pot exprima liber cu privire la deja binecunoscuta carte a Ancăi, fără teama de a răni vreun orgoliu prefabricat, pentru simplul fapt că autoarei îi lipsește cu desăvârșire această trăsătură de caracter.

Dimineața actrițelor este unul dintre cele mai bine documentate și minuțioase studii teatrale pe care le-am citit vreodată. Structurată în șapte capitole, cartea abundă în informații relevante cu privire la parcursul unei lupte câștigate:

nașterea, dezvoltarea și consacrarea unei mișcări, dar și obținerea unui statut – cel de artistă a scenei în societatea paternalistă de secol XIX a Țărilor Române. După cum consemnează în revista *Apostrof* criticul Mircea Moț, „Atenția autoarei se concentrează, în primul rând, asupra actrițelor profesioniste, ca foste eleve ale unor școli românești de muzică și artă dramatică. Pentru Anca Hațiegan o privire asupra spațiului teatral european este absolut necesară pentru a contura contextul în care ființează actrițele noastre. Femeile au fost acceptate pe scenă începând din secolul al XVII-lea, în Anglia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, la fel și în Germania, și în Ungaria. Revenind la spațiul românesc, cercetătoarea este pe deplin conștientă de faptul că nu mai are de-a face cu niște diletante, ci cu profesioniste, pe care le privește într-o altă lumină” (Mircea Moț, „Despre *Dimineța actrițelor*”, în revista *Apostrof*, anul XXX, 2019, nr. 10).

Dincolo de perspectiva diacronică pe care o oferă, dincolo de reconstituirea unei hărți marcate de nume ca Frosa Vlasto (Eufrosina Popescu), Caliopi, Ralița Mihăileanu, domnișoara Lang *et. al.*, așadar, dincolo de valoarea de document a acestui volum, el se remarcă prin faptul că, la fel ca această recenzie, reprezintă răspunsul la o autoprovocare. Astfel, după cum însăși autoarea afirmă în *Prolog*, nu a găsit „la noi, nicio cercetare dedicată integral actrițelor, în afara unor biografii răzlețe” (p. 7). Și, mai departe: „E posibil ca cititorul rândurilor de față să ridice deja sceptic dintr-o sprânceană, întrebându-se și întrebând, la rândul său, de ce e oare nevoie ca problematica actriței și, în general, a femeii în teatru să fie abordată în mod separat de cea a bărbatului. La o atare interogație aș replica: pentru că această separație a existat; pentru că prezența femeii în teatru nu a fost de la bun început un lucru de la sine înțeles, nici la noi, nici în lumea occidentală și, de fapt, nici în lumea orientală. Nicăieri. Pentru că teatrul era inițial organizat, la fel ca toată societatea, în jurul bărbatului” (p. 7).

Cele șapte capitole ale acestui studiu care, iată, își asumă inconfortabila (chiar și în ziua de azi) perspectivă feminină asupra celei mai sociale dintre arte, demonstrează, împreună și fiecare în parte, atât o remarcabilă propensiune a autoarei

spre dificila muncă de documentare, cât și talentul său narativ. Cititorii sunt conduși cu o mână sigură prin labirintul surSELor istorice care atestă etapele și evoluția plină de obstacole a fenomenului analizat, un labirint care ar fi fost mult mai greu de navigat fără acest fir al Ariadnei pe care îl reprezintă harul de povestitoare al Ancăi Hațiegan, probabil cimentat în anii de studiu petrecuți atât ca studentă la Litere, cât și la Teatrologie.

Dacă în primele patru capitole autoarea se concentrează pe prezentarea de tip istoriografic, începând cu precusorarele – primele femei care au jucat în limba română, trecând, apoi, în revistă, primele școli românești de muzică și de artă dramatică și pe elevele acestora, care vor marca apariția actriței profesioniste, ocupându-se, apoi, de „Diletantele din Transilvania” și de „Madam Fany», conducătoare de trupă”, cel de-al cincilea capitol sincopează această poveste despre femeile dedicate scenei, plasând „reflectorul” asupra Mariei Rosetti, pe care Anca Hațiegan o consideră, după cum arată subtitlul mai sus menționatului capitol, „o pionieră nerecunoscută a criticii teatrale românești”.

Ca orice narațiune bine structurată, și *Dimineața actrițelor* are un punct culminant și un deznodământ, reprezentate de ultimele două piese din acest puzzle istoric al câștigării unui drept: legitimizarea prezenței feminine pe scenele românești. Mă refer la capitolul VI și VII („O meserie riscantă” și „Despre respectul pentru artiste”), care abordează – primul – o parte consistentă a obstacolelor, inclusiv de natură politică, cu care s-au confruntat primele actrițe de la noi, și – al doilea – depășirea acestor obstacole și recunoașterea statutului lor ca artiste, acesta din urmă protejându-le de eventuale și probabile manifestări de dispreț, sancționând acțiuni de *bullying avant la lettre* generate de discriminarea pe criterii de gen și stabilind un cadru care să le permită desfășurarea în bune condiții a activității profesionale.

Primul document atestat istoric care marchează această recunoaștere greu câștigată a unui statut, de altfel, bine-meritat, este, conform Ancăi Hațiegan, un regulament de ordine internă în teatre, emis în 1877, după proclamarea independenței României, de către Ion Ghica, aflat pe atunci

la conducerea direcției generale a teatrelor. Unul dintre articole, intitulat „Despre respectul către artiste“, menționează obligația „domnilor artiști“ de a „respecta și menaja pe artiste-dame din trupa română [...]”; cel mai mic cuvânt sau gest necuviincios sau de dispreț va fi amendat cu asprime de la 10 lei până la pierderea gajului de pe o lună și chiar anularea contractului, după gravitatea necuviinței“ (apud p. 313).

Îmi asum riscul de a părea encomiastică, deși această intenție este departe de mine, și să (re)iterez câteva dintre calitățile acestui volum premiat, calități care, în palmaresul meu personal, îl fac eligibil pentru raftul întâi al lecturilor esențiale din domeniul artelor spectacolului: este o cercetare extrem de minuțioasă și de bine organizată a unui fenomen aproape deloc abordat în textele de specialitate din România; reprezintă, neîndoielnic, munca unei scriitoare cu un remarcabil talent academic și eseistic; are o incontestabilă valoare de document; și, în sfârșit, este un act de curaj, căci cum altfel aş putea numi inițiativa – dusă la bun sfârșit cu succes – de a scrie despre câștigarea de către o minoritate – indiferent care – a unor drepturi fundamentale?

În încheiere, îmi mai ridic o dată propria mânășă și îmi mai asum un risc: cel de a părea nu doar encomiastică, ci și frivolă, în speranța că nu o fac fără rost. Aș dori, aşadar, să subliniez un detaliu care mi se pare semnificativ: Anca Hațiegan face parte din categoria autorilor care au talentul – rar, discret, și care, deci, adesea trece neremarcată – de a da textelor sale titluri atrăgătoare și inteligente. O demonstrează cu prisosință atât studiile și eseurile pe care le semnează în jurnalele de specialitate, cât și primul său volum publicat, *Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist* (Editura Limes, Cluj, 2010). Și, ca o nouă confirmare, ce titlu mai bun decât *Dimineța actrițelor* ar putea avea o carte despre primele stele ale scenei românești?

Anca Hațiegan, *Dimineța actrițelor*, Iași, Editura Polirom, 2019

„TEATRUL EXISTĂ NUMAI PENTRU ȘI PRIN SPECTATORI“

Magdalena Florea

De curând, la prestigioasa editură Ardealul din Târgu Mureș, a apărut o nouă carte dedicată profesorului universitar târgumureșean dr. Ioan Chereji, cu un titlu ademenitor și interesant: *Momente de teatru românesc la Târgu Mureș consemnate de teatrologul Ioan Chereji*, semnată de istoricul Virgil Pană. Lucrarea se adaugă alteia despre viața și opera omului de la catedra de istoria teatrului a actualei Universități de Arte din Târgu Mureș și cuprinde, în special, cronicile spectacolelor românești prezentate de naționalul târgumureșean în perioada 1962 (anul înființării secției române) și 1986, anul când a intervenit decesul profesorului, pe care autorul le prezintă, când are posibilitatea, în oglindă cu analizele teatrologilor care au semnat în revista *Teatrul*, considerată, pe bună dreptate, singura și cea mai valoroasă din epoca respectivă.

Cartea debutează cu o scurtă introducere în contextul politico-cultural al vremii când, așa cum se exprimă jurnalistul Mihai Suciu în prefață, „paradoxal, chiar când omul era sub vremuri între orizonturile înroșite, s-a făcut și Cultură, inclusiv Teatru. Thalia a supraviețuit, s-a situat deasupra vremurilor și le-a sfidat. La o panoramare superficială, dar deplin justificată la analiza riguroasă, în vremea dictaturii roșii, s-a impus o generație puternică de actori ai scenei românești, poate cei mai valoroși din toate timpurile, cenzurate sau nu. Teatrul a fost un mijloc de rezistență, oferind posibilitatea de a spune pe scenă ce nu putea fi spus în Agora. Va mai curge multă apă pe Mureș până când scena Naționalului târgumureșean, Compania «Liviu Rebreanu», ori cum se va numi egida, va oferi un spectacol teatral total, de talia *Livezii de vișini* a lui

Cehov, în mizanscena inegalabililor Harag György, regizor, și Romulus Feneș, scenograf, moment crucial bine și extins surprins de autor“.

În ce privește cronica dramatică, devenită și ea un act politic, trebuie subliniat faptul că acela care dorea să scrie în presă și nu era colaborator al unei publicații era asimilat activiștilor de partid. Pentru a-și putea publica textele, se oferea Cezarului ce era al său, majoritatea cronicarilor dovedindu-se fals obedienți față de mai-marii zilei a căror politică o invocau, încercând să dirijeze mesajul spectacolelor spre „linia partidului“. În cronica la spectacolul cu piesa *Balconul*, de Dumitru Radu Popescu, amintitul profesor Ioan Chereji era nevoit să scrie că „angajată în lupta pentru triumful ideilor înaintate ale societății noastre, această piesă, în interpretarea actorilor Secției române de la Teatrul de Stat din Târgu Mureș, se constituie în sursă de momente artistice de semnificativă împlinire a unora din sarcinile majore ale zilelor noastre: modelarea conștiinței, făurirea și dezvoltarea omului nou, marcat de un înalt nivel ideologic-moral“ sau că „astăzi un spectacol de teatru nu mai e «o baie de iluzii efemere», ci un instrument ferm și eficace pentru consolidarea conștiinței de sine, a conștiinței sociale și politice“. Asemenea formulări tipice așazisului „limbaj de lemn“ se întâlnesc aproape în toate cronicile sale, dar cei care cunosc câtuși de puțin activitatea profesională a acestui cadru didactic de la fostul Institut de teatru „Szentgyörgyi István“ din Târgu Mureș, chiar dacă la vremea respectivă a deținut, o perioadă, și funcția de secretar de partid, vor înțelege adevăratul sens al limbajului dublu și nedorita, dar necesara sa ipocrizie atunci când mai toate cronicile sale publicate în cotidianul local *Steaua Roșie* erau redactate în cheia „teatrului politic“. Date fiind comandamentele politice ale epocii, nu este de mirare faptul că abundă laudele, dar și îndemnurile pentru o politică de făurire a „omului nou“, concept preluat din ideologiile totalitare voluntariste, respectiv fascism și nazism. Afirmările postrevoluționare ale unora cum că „deontologia profesională“ s-ar afla în „literatura de sertar“, care s-a dovedit însă inexistentă, nu erau decât conjuncturale, adevărul fiind că acela care ignora puterea comunistă, dar dorea să-și

continue cariera publicistică, fie trebuia să emigreze, fie să se recalifice.

Autorul cărții ne destăinuie că realizarea acestui volum a fost posibilă ca urmare a faptului că soția profesorului, actrița Tereza Periș Chereji, între timp trecută și ea în lumea umbrelor, a încredințat Muzeului Județean Mureș o parte din arhiva familială care cuprinde o sumedenie de scrieri teatrale și documente fotografice, printre care și două voluminoase caiete studențești cu decupajele pieselor analizate, publicate în cotidianul județean *Steaua Roșie*, respectiv 105 cronici despre tot atâtea spectacole din cele 163 prezentate în perioada mai sus amintită, cu rugămintea de a le face publice sub forma unei cărți. În felul acesta a apărut, în 2014, cartea scrisă de Virgil Pană purtând titlul *Ioan Chereji. Crâmpieie de cultură transilvană*, din care, pentru partea introductivă a actualului volum, a preluat unele pasaje sub o formă abreviată.

O lectură atentă a cronicilor lui Ioan Chereji evidențiază faptul că, în lipsa unei sinteze a investigațiilor socio-culturale întreprinse într-o perioadă mai îndelungată, cu caracter retrospectiv și prospectiv, autorul acestora, aproape în fiecare dintre ele, era preocupat de viitorul teatrului târgumureșean, în general, insistând asupra unui fenomen specific actului teatral, fără de care acesta nu poate fi conceput, un aspect prea puțin luat în discuție în perioada respectivă. În contextul relației dintre teatru și public, Ioan Chereji afirma că „teatrul există numai pentru și prin spectatori”. Se pune atunci o problemă de mare interes și deosebit de importantă pentru evoluția mișcării teatrale românești: „teatru pentru popor” aducător de beneficii financiare pentru realizarea planului de încasări sau „teatru pentru inițiați”, pentru elite, critici sau festivaluri. Problema a fost întoarsă pe toate părțile la o *Masă rotundă* organizată de redacția revistei *Teatru*, în parteneriat cu Teatrul de Stat din Târgu Mureș, în 1971, pe care autorul acestei cărți o reproduce integral, considerând-o decisivă timp îndelungat pentru Secția română. Cu această ocazie, de pildă, regizorul András Hunyadi tăia *nodul gordian* afirmând că: „în ultima instanță, decisiv e dacă suntem sau nu înțeleși. «Dansul sergentului Musgrave» a fost un spectacol foarte bun, un adevărat succes artistic, toți am crezut în

el și am fost bucuroși de reușită. Dar a fost un succes «pentru noi»; la ce bun, de vreme ce nu s-au găsit nici 1000 de oameni în toată țara care să primească mesajul adresat?», iar, replica altui viitor regizor, Constantin Anatol, simplifica și clarifica, cum nu se poate mai bine, dezbaterea de idei afirmând că „grav nu e dacă la un spectacol bun nu vine lumea; grav e când un spectacol prost aduce public!”

„Cronicile și celelalte scrieri despre teatru, îndeosebi cele care abordează mișcarea teatrală românească din ținuturile mureșene – scria pe bună dreptate cercetătorul științific dr. Eugeniu Nistor, în postfața cărții – sunt intervenții operative în chestiuni arzătoare ale vieții teatrale, mergând până la un inventar complet al problemelor de ordin practic cu care se confrunta actualitatea teatrală mureșeană. Ioan Chereji oferă sugestii teoretice calificate și propune măsuri și atunci când intervine în problema raportului dintre regie și text, dintre critică și public, dintre critică și teatru ca instituție etc. “ Și, mai scria Eugeniu Nistor că „la capătul unui volum în care a conturat câteva momente și câteva personalități ale scenei care au definit teatrul românesc târgumureșean, istoricul Virgil Pană se conturează, la rândul-i, ca unul dintre autenticii oameni de teatru, în devenire, ai momentului. Cartea sa este, fără discuție, o contribuție importantă la completarea bibliografiei elocvente a literaturii noastre dramatice, cu numeroase revelații de detaliu“.

Este cartea unui istoric literar care nu emite concluzii fără argumente documentare. Prin informațiile pe care le oferă, lucrarea sa reprezintă un prețios document despre mișcarea teatrală târgumureșeană, o mărturie elocventă a devenirii acesteia, un sprijin real pentru viitoarele exegeze teatrologice.

Virgil Pană, Ioan Chereji, *Momente de teatru românesc la Târgu-Mureș*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2020, 385 p.

DESPRE ISUS ȘI CEILALȚI

Sorin Crișan

Numindu-și romanul *Nebunul și floarea* (cu o primă ediție apărută în 1970, la Editura Dacia, Cluj-Napoca), după ce titlul *Isus și ceilalți* i se păruse nepotrivit cenzurii vremii, Romulus Guga – unul dintre cei mai însemnați prozatori, dramaturgi și poeți ai celei de-a doua jumătăți a veacului trecut, numit de istoria literară, pe bună dreptate, un continuator al șaizeciștilor – deschide încă o dată porțile existențialului (și implicit ale existențialismului), semnalându-ne marile întrebări cu care se confruntă ființa, chestiunile legate de viață și moarte, destin și necesitate, memorie și uitare. Toate acestea au fost filtrate în proza autorului printr-un recurs la morală și umanism.

Apariția romanului în timpul comunismului este datoare deschiderii de care s-a bucurat cultura în România, pentru o scurtă perioadă, între 1965-1977, și relativei relaxări a cenzurii. Sunt anii în care literatura s-a afirmat cu vigoare, reluând firul întrerupt de efectele celui de-al Doilea Război Mondial. Cu toate acestea, dincolo de valoarea literară indiscutabilă a romanului *Nebunul și floarea*, ne întrebăm cum de a putut să vadă lumina tiparului un text cu o asemenea intensitate subversivă. Și aceasta întrucât, în subtext – chiar dacă astăzi aceste aspecte scapă privirii – sunt formulate acuze la adresa unui întreg sistem (cel comunist) și sunt reperate la tot pasul simboluri și metafore ale totalitarismului, ale persecuției, ale compromisurilor ideologice, ale abandonării credinței în adevăr, ale îngustării libertății de exprimare, în fine, ale unui conglomerat de întâmplări care compromit șansa salvagădării sinelui profund.

Critica de specialitate a remarcat rapid prezența romanierului Romulus Guga pe scena literaturii, căruia i-a dedicat

numeroase cronici și studii în presa și volumele vremii. Astfel, pentru Mircea Iorgulescu, „*Nebunul și floarea* este romanul simbolic al unei vindecări trupești și morale“ (*Rondul de noapte*, București, Editura Cartea Românească, p. 144), în timp ce Cornel Moraru îi conferă statutul de „poem scenic. [...] Îmbinând un registru «naiv» liturgic și unul crud realist, romancierul dă viață unei apocalipse moderne, care nu mai înspăimântă“ (Cornel Moraru, *Semnele realului. Secționări critice convergente*, București, Editura Eminescu, 1981, p. 190). În analiza lui Dan Culcer, romanul lui Guga ne face martori și, inevitabil, parte a coșmarului existențial al eroilor (v. *Citind sau trăind literatura*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 165), așa cum, la Anton Cosma, „această carte reprezintă rezolvarea stării conflictuale exprimate de versuri (și caracterul procesual al acestei rezolvări motivează de altfel trecerea de la poezie la roman ca formă de expresie)“ (*Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 245).

Însă autorul nu a avut ca scop realizarea unui roman cu teză, filozofard, și nu a urmărit o logică a cronologiei sau teme care privesc rostul grosier al insului în lume, așa cum le putem vedea la cei care abandonează lumea lăuntrică. Pentru Guga, moartea – pentru că sensul acesteia este motivul central al romanului – nu reprezintă altceva decât un moment de translație, absența conștiinței, pragul unui trecut pe care trebuie să-l trecem verticali (adică prin asumare morală), pentru a putea înainta pe drumul vieții. Tema sfârșitului ineluctabil va fi reluată în piesa *Moartea domnului Platfus*, unde personajul va asista la propria înmormântare, întreg trecutul afirmându-i plenarul existenței, dar și supunându-i pe ceilalți la succesive deturnări ideatice. Construcțiile proceselor mnemonice sunt cele care lasă urme adânci, făcând din om o continuă prezență alături de și împreună cu ceilalți. Ca în dramaturgia sa, remarcă Valentin Silvestru, „Guga dorește să afirme că nu murim niciodată pe de-a-ntregul, iar dacă e vorba de o crimă, chiar și de un asasinat moral, fapta nu e tăinuibilă, nu se pot înlătura martorii și nu se pot șterge toate urmele, amintirea dăinuie, dreptatea se cere împlinită dincolo de timp; iar pedeapsa, chiar dacă vine șchiopătând – după o zicală străveche – are un mers ineluctabil“ (în: Romulus Guga, *Evul mediu*

întâmplător, ediție îngrijită de Voica Foișoreanu-Guga, București, Editura Eminescu, 1984, p. 5).

Dar, să fim bine înțeleși, în *Nebunul și floarea* nu este vorba de o continuare a vieții după moarte, nu avem o perspectivă mistică și nici una detractoare a transcendentului. În acest roman, pătruns de ideile umanismului, vitalitatea este surprinsă în detaliul pe care suntem tentați a-l trece cu vederea, în germinarea firului de iarbă, în lumina ce străfulgeră întunericul, în cuvântul născător de noi sensuri.

Scenele și tablourile romanului se derulează în preajma unui ontologic subtil reflectat, misiunea personajelor fiind aceea de a îndepărta din existență inutila patină a socialului rebarbativ. Aceasta ne amintește de *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, romanul exemplar al lui Ken Kesey, și nu doar în ceea ce privește spațiul întâmplării, ci și în ce privește voința eroilor de a schimba ceva în lumea în care trăiesc, chiar cu riscul de a deschide căile unor paradoxuri analitice (ne gândim la surpriza naratorului de a resimți, din perspectiva morții în care crede că se află, fantasticul sanatoriului). Am putea reține și o posibilă influență sartriană, dacă îl plasăm pe naratorul din *Nebunul și floarea* în prelungirea lui Joseph Garcin, din *Cu ușile închise* (prin datele ontice și nu prin cele ale întâmplării propriu-zise), dar în romanul lui Guga suntem nevoiți să avem o privire à rebours, în sensul dezintegrării neantului ființei și nu în direcția soluțiilor inevitabil tragice, ca la scriitorul francez, prin care fiecare devine „un existent în mijlocul altor existenți“.

În roman, naratorul se închide în sine doar pentru a decipta motivele stării cronic schizoide, dezumanizate, în care, într-un moment de revelație, găsește ipostaziată lumea: „Am rămas, astfel, incapabil să mă întorc din mine însumi, un timp nedefinit“ (*Nebunul și floarea*, Târgu Mureș, Editura Tipomur, 1991, p. 5), însă (auto)claustrarea îl va conduce la un soi de epifanie din care datele transcendentului se cer îndepărtate. În roman, curgerea timpului este haotică, acțiunea având un traseu sinuos, în zigzag, între trecut și prezent. Se trece, astfel, la căutarea resorturilor noii lumi, ale „paradisului pierdut“ (cu toate conotațiile parodice pe care le pot deschide tărâmurile utopice), la care se referă și unul dintre pacienții sanatoriului, Isus. În jurul acestuia, se țese realitatea bolnavilor, inclusiv

istoria incertă a naratorului, fiind ținută o descifrare a imaginilor răsturnate, ca și a motivelor claustrării, în egală măsură sociale și subiective, ale personajelor. Discursul fracturat (post-psihologic) al naratorului – care, ajuns „într-o clinică cu gratii la ferestre și cu uși zăvorâte“ (op. cit., p. 7), va primi supranumele Mortul – este constant echilibrat de numeroase glosări raționale, pe care cititorul le poate reține ca analize de o claritate și sinceritate copleșitoare, făcute în *marginea* unei vieți a cărei complexitate ar fi scăpat, altminteri, oricărui efort de „cartare“.

Guga se sprijină pe mijloacele metaforei și pe cele ale metonimiei, pentru a descrie imaginea multifățetată a eului aflat în căutarea sinelui. Aceasta l-a determinat pe autor să eludeze tentația și capcanele stilistice, păstrând doar preocuparea vie pentru veridicitatea lăuntrică a rostirii. Prin *imagine* și *discurs* sunt evaluate senzațiile, percepțiile, stările de moment și cele care au transformat viața internaților într-un amalgam, firesc uneori, bizar alteori, de averse ale suferinței. Oglindind citadinul, spitalul își afirmă propriii nebuni, decretați astfel de chiar pacienții stabilimentului, cum este alcoolicul internat pentru faptul că a sfidat rostul vieții sau Filosoful, retras din aria relațiilor interpersonale.

Din punct de vedere clinic, naratorul dezbate, cu o luciditate care unora ar putea să pară suspectă, momentul morții, cu alte cuvinte, al înstrăinării, clipa în care existența sa a căpătat o turnură radicală, conștiința fiind constant invocată ca instanță în raport cu cele întâmplate. Aceasta îi dă ocazia ca, prin anamneza la care îl supun „sanitarii“ spitalului, dar și în calitate de confesor al celor întâlniți, să refacă trasee ale memoriei dintre cele mai insolite. Or, momentele de conversie a personajelor alternează cu cele de perplexitate și de prăbușire în ireal, plătitudinea unor dialoguri fiind însoțită de grotescul și enormitatea trăirilor. Dar toate acestea nu au loc ca urmare a unor sublimări confabulatorii (sau al unui refugiu psihogen), ci ca efect al unor stări limită, de alertă a conștiinței. Iar atunci când, sub efectul tranchilizantelor sau, alteori, al unor amintiri copleșitoare, viziunile capătă valențe ale fantasticului, antropomorful, animalierul, vegetalul coabitează, scoțând la iveală datele unei lumii regăsite, ceea ce reconfigurează cronotopul existenței

naratorului. Astfel, amestecul de realitate și ficțiune are loc pe fundalul unei lumi maladive, ocluzate, care își afirmă propriile legi și norme și atâta timp cât „nu avea preț decât misterul ce învăluia viața asta omenească” (*ibidem*, p. 99). Visele naratorului sunt asemenea incursiunilor exploratorilor – eforturi de cunoaștere a unor tărâmurî îndepărtate. În fapt, autorul realizează o parabolă romanescă prin care se caută sensul vieții și rostul relației cu celălalt, cu Altul, în „lumea eternă a omului” (*ibidem*, p. 99).

Este învederat, prin metafore subtil elaborate, statutul vulnerabil al vieții, ca și cel al artefactelor umane. Situațiile limită se derulează aidoma unor accidente ale vieții, autorul găsind, la tot pasul, echivalențe prin care realitatea îngustă a spitalului se reflectă în realul nemărginit al unei meta-existențe, în virtutea cunoașterii celuiilalt, a Altuia care ne însoțește, transformându-se din simplu obiectiv în *crez*. În esență, ospiciul ne apare ca paradigmă a întregii lumi, personajele/pacienții fiind călători în niște tărâmurî necunoscute sau, mai bine, cuceritori ai unor noi „continente” umane. Iar „stația finală”, la care se referă unul dintre personaje, Savantul, prin replici cu profunde accente lirice, reprezintă locul din urmă, unde nu-și mai găsesc locul incertitudinile existenței și unde poate să triumfe cunoașterea: „Nu poți zidi sau gândi ceva în lumea aceasta, dacă uiți că noi suntem călători, că pentru fiecare, cât și pentru lumea și zeii noștri, există undeva o stație finală, unde trebuie să cobori pentru totdeauna” (*ibidem*, p. 28).

Personajele îmbracă haina unor roluri la care nu renunță de-a lungul întregului roman (excepția o va reprezenta naratorul, întors la viață în urma unei revelații) și fac pandant, uneori, cu mari figuri ale omenirii – este, de exemplu, cazul Matroanei, la care se referă personajul Isus și care trimite, într-o manieră aproape explicită, la Maria Magdalena din textul biblic. Tot astfel, spitalului, locului îngust, penitent, cu frontiere ferm stabilite i se contrapune natura, cu detaliile și imensitatea ei și, în a doua parte a romanului, marea cu nesfârșitul apei, marea, care, în ochii naratorului, reprezintă prin excelență „concretețea libertății” (*ibidem*, p. 70), dar și cea care întreține fascinația căutării. Ca urmare, naratorul va fi surprins și, totodată, contrariat de luciditatea prin

care doctorița îi curmă dialogul în chiar clipa în care crede că poate să-și deschidă inima: „Toți vor să străbată marea, puțini sunt aceia care reușesc, așa e de când lumea, gândim și murim pentru o himeră” (*ibidem*, pp. 71-72).

Toate fixațiile personajelor, urmărirea unui plan riguros de conduită, îngemănate cu manifestările lor maniacale, le conferă acestora autenticitate, consonând discret cu marile probleme ale fiecăruia dintre noi.

Însă „acțiunile” eroilor nu țintesc în gol, ci întrezăresc o transformare fundamentală a lumii din afară, ceea ce ne face atenți, din nou, la mesajul ascuns al autorului, la subterfugurile pe care le sugerează celor prinși în capcana opțiunilor și a ideologiei totalitare. Iar rostul alternărilor succesive, al trecerii de la real la fabulos, este de a conduce cititorul pe nesimțite spre planurile distincte ale romanului, dar și spre semnificații alternative, fiind abia sesizată diferența dintre „scena” fluidă a vieții și cea coercitivă a spitalului de boli mentale. Simțind imixtiunea copleșitoare a regimului în viața insului, autorul, prin figurile romanului său, nu poate spera decât la o dezintegrare și refacere a lumii printr-o intervenție de tipul *deus ex machina*: Isus privește spre Cer pentru a primi cuvântul salvator al lui Dumnezeu; Filozoful nu crede că poate salva lumea (simbolizată prin miraculoasa floare) decât ținând-o în brațe; Savantul își imaginează un mecanism (un perpetuum mobile?) care să dirijeze fără greșală acțiunile întregului univers; Majestatea-Sa, alături de slugarnicul Clucer, conferă crimei o funcție restauratoare, făcând din moarte un simplu accident al vieții etc.

Autorul pune o lumină tare pe sentimentul acut și straniu al prezenței *corpului* în miezul tuturor evenimentelor, pe melancolia sădită adânc în suflete. Personajele – Isus, Savantul, Filozoful, Reporterul, Majestatea Sa, Clucerul etc. – trăiesc o continuă așteptare, cu dorința avidă de a-și recom-pune existența pe osatura unor asumptii încărcate cu sens și semnificație: „Trăim, mărturisește naratorul, cu impresia că sub pielea mată și galbenă, într-un delir dionisiac, oasele prelungi își caută cu deznădejde părțile să se potrivească” (*ibidem*, p. 6) Această *potrivire* a părților corpului se oglin-dește și în relația personajelor. În acest context, de o tensiune

poetică și dramatică de excepție ni se pare scena povestită de personajul Isus, cea a întâlnirii și despărțirii de Flora. De altfel, textul probează, la fiecare pas, o limbă simbolică, dar și o teatralitate latentă, atât la nivelul expresiei, cât și al construcției. Este ceea ce credem că a condus la o reluare a diferitelor teme și motive din *Nebunul și floarea* în dramaturgia lui Romulus Guga din anii '80 ai veacului trecut – în *Speranța nu moare în zori*, *Noaptea cabotinilor*, *Evul mediu întâmplător*, *Amurgul burghez* etc. –, dar și în piesele altor autori. Să ne gândim doar la personajul Isus care, ni se pare, își găsește „reîncarnarea” în eroul omonim din piesa *Păianjenul în rană* a lui Matei Vișniec.

Personajul narator din *Nebunul și floarea* se întoarce mereu spre oglinzile ospiciului, însă nu dintr-o mascată cochetărie și nici ca urmare a unui comportament schizoid, delirant, ci pentru a intra în dialog cu sine, cu conștiința sa și pentru a-și putea răspunde la întrebările care l-au scos din mundaneitatea plată și inofensivă, din istoria sa, închizându-l în spatele ușilor ospiciului. Aflat la limita dintre „a fi” și „a nu fi”, acesta invocă semnele unui exil interior, dar și ale unui timp mitic, ambiguu, halucinant, fabulos pe alocuri, puternic marcat de exclamațiile prezentului și de tot ceea ce sufletul divulgă în momentele sale de criză. Mai apoi, naratorul se servește de acest spațiu-pretext pentru o serie de dezvăluiri paradoxale, surprinzătoare, capabile a umple „golul ce mă sălășluiește” (*ibidem*, p. 7), prăpastia care desparte cele două lumi, interioară (subiectivă) și exterioară (obiectivă). Gestul repetat obsesiv de a trece palma peste luciul oglinzii – obiect transformat în *leitmotiv* al romanului – suplinește neputința personajului (în realitate, neputința oricărei ființe) de a se integra fără compromisuri în spațiul fragil al cetățeanului; dar reprezintă și o șansă a sinelui de a transgresa universul meschin al socialului și a pătrunde în lumea de dincolo. Astfel, se iscă o luptă acerbă a eroului cu uitarea, dar și, în mod paradoxal, cu „exploziile” memoriei.

Scenele disimulează, prin metaforele existenței, succesive ritualuri de trecere, toate prefigurându-l pe cel din urmă, ritualul morții, adică – în viziunea lui Romulus Guga – al mântuirii și al întoarcerii la datele esențiale ale vieții. Detaliile,

gesturile triviale, preocupările insignifiante se împletesc cu marile interogații care privesc sensul existenței, al devenirii, al vieții și morții, al imanenței și transcendenței. Undeva în roman, dialogul aforistic dintre narator și Savant dezleagă o serie de întrebări, însă propune altele noi, percutante, zădărnici parcă orice efort de a precipita adevărul lumii în care trăim. De altfel, în aproape întregul roman, tablourile (pentru că întregul text se prezintă ca o succesiune firească de expozeuri cu o imensă încărcătură dramatică) se prelungesc cu dialoguri și digresiuni peripatetice, autorul compensând cu acestea ficționalitatea submergentă a narațiunii.

Spre finele acestui roman care mimează arhitectura jurnalului sau, mai bine, scrierile memorialistice, cititorul are impresia că naratorul s-a regăsit în celelalte personaje pentru a-și transforma crezul în dezbateri, spărgând limitele injuste ale cunoașterii umane și dând un sens lumii răsturnate (lumii celor alienați), adică pentru a lumina drumul pe care ni se cere să-l străbatem invers, de la moarte spre viață, de la neființă la ființă, de la disperare la speranță, de la immobilism la vitalitate.

Romulus Guga, *Nebunul și floarea*, Târgu Mureș, Editura Tipomur, 1991

RESTITUTIO

BENGESCU-DABIJA, George

(Pseudonim: G. Bradu; alte pseudonime: Glonț, Peneș, B.D.)

N. 30 iunie 1844, București – m. 13 ianuarie 1916, București. Poet și dramaturg. Fiul lui Titus Bengescu și al austriecei Louise Salviny von Uffmann. Studii la Academia militară din Franța și la cea din Germania, ajungând, în 1895, la gradul de general. Profesor la Școala Superioară de Război, unde publică manuale militare. În 1906, este ales senator al județului Fălciu. Membru (și casier, pentru o perioadă) al cercului „Junimea”, pe care, după mai bine de douăzeci de ani de colaborare, îl va părăsi, formând, alături de N. Petrașcu, Th. Șerbănescu și A.D. Xenopol, o nouă societate, „Amicii literaturii și artei române”. În 1880, înființează „Societatea Muzicală”, alături de Eduard Caudella, Teodor Aslan și Nicolae Șuțu. A publicat versuri, piese și adaptări, dar și cronici în *Convorbiri literare*, *Literatură și artă română*, *Analele literare și Familia*. Debut cu piesa-vodevil într-un act *Amorul unchiului*, adaptare după Eugène Sue. Traduce în română livretele câtorva opere franceze. În scrierile originale se îndreaptă atât spre comedie (cu toate speciile acesteia), cât și spre drama istorică, multe dintre piesele sale fiind jucate pe scenele Teatrelor Naționale din București și din Iași. Este considerat unul dintre întemeietorii operetei românești.

Interesul major al lui Bengescu-Dabija a constat în cultivarea limbii și a artei autohtone, dar și în valorificarea fondului istoric și a celui popular. În contextul epocii sale, dramaturgul considera că misiunea teatrului este aceea a ridicării naționale, alăturându-se pașoptiștilor și ideilor vehiculate de Vasile Alecsandri și Bogdan Petriceicu Hașdeu. Nepoata sa, Hortensia Papadat-Bengescu, va scrie: „George Bengescu – a fost de altfel, unul din cei mai străluciți dramaturgi ai tinereții mele [...] piesele lui se jucau pe scena Teatrului Național cu rețete

grandioase. El era « marele » literat al familiei Bengescu și, la un moment dat, când debutasem deja cu două-trei cărți, ne-am aflat față în față cu conștiința unei oarecari... concurențe!“. Altminteri, în *Amintiri din Junimea*, Negruzzi notează că „piesele de teatru se gustau mai puțin, mai cu seamă când erau prea lungi. Aceasta a simțit-o și generalul Gheorghe Bengescu, care niciodată nu-și putea urma lectura unei drame sau comedii a sa fără a se vedea semne de nerăbdare în toate părțile“.

În 1875, împreună cu Edgar Th. Aslan, montează primul spectacol de operetă, traducând libreturile operetelor *Fata mamei Angot* de Charles Lecocq și *Princesa de Treibizund* de Jacques Offenbach. În același an mai traduce versurile operei *Giroflé-Girofla* de Ch. Lecocq. Urmează tălmăcirea libretului scris de F. Zell și R. Gené pentru *Fatinița* de Franz Suppé; *Corabia Salamandra* de Ch. De Livry, Deforges și A. Leuven; *Domnu' Choufleury* de Saint-Remy și *Martira* de Adolphe d'Enneryt și Ed. Tarbe Des Sablons. Aproape toate traduceriile sale au fost bine primite de public, autorul evitând neologismele și probând un autentic simț poetic.

După mai puțin izbutitele versuri scrise pentru *Scaiul bărbatilor* (1876), Bengescu-Dabija se afirmă cu libretul operei *Olteanca* (sau *Urechile bărbatului în dar de nuntă*), cu muzica semnată de Eduard Caudella și Gustav Otremba, producția (1880) aparținând Societății de Muzică din Iași. Libretul reprezintă o adaptare a unei piese franțuzești, de subiectul căreia autorul s-a desprins pentru a reda specificul șezătorilor românești prin glume și snoave autohtone, sprintar rostite de personaje sau cântate de cor, ca în aceste versuri: „Oltanii din naștere/ Au mintea sub tichii/ Și când de răzbunare/ E vorba, să te-ații!/ Nici Scaraoschi-ăl mare/ Nu poate născoci/ Ce e olteanca 'n stare/ În mine-ai a urzi!/ De răzbunat, e silă/ Dar de-a stârnești, e foc./ Și chiar de Sarsailă/ Olteanca-și bate joc“. Bengescu-Dabija este și autorul libretului operei *Insula florilor*, pe muzică de Mauriciu Cohen-Lânaru.

Ca dramaturg original, Bengescu-Dabija debutează, în 1871, cu *O palmă la bal mascat*, comedie de situații într-un act, publicată în *Convorbiri literare* (nr. 4-5). Având în centru tema adulterului, piesa este construită pe structura unui *qui pro quo* clasic, dar, așa cum se exprimase și G. Călinescu,

acesta nu reușește să depășească stadiul „teatrului mărunț“ de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Mai reușită, piesa *Cucoana Nastasia Hodoronc* (1877) îmbină farsa cu un comic brut, realizând portretul unei familii de boieri ariviști.

În drama istorică *Radu III cel Frumos* (1875), dedicată reginei Elisabeta, autorul adoptă subiectul dintr-o nuvelă semnată de N.D. Popescu, însă fără a izbuti să depășească stadiul unui dialog artificial. Piesa rămâne, în esență, lipsită de dramatism real, intrând cu greu în aria producțiilor romantice cu șanse de a fi reprezentată. Vizând o intrigă și o structură asemănătoare cu cea a piesei *Răzvan și Vidra* de B.P. Hașdeu, autorul plasează personajele într-un cadru pastoral, mizând totodată pe elementele de teatralitate și de spectaculos. În acest fel, Bengescu-Dabija a încercat să se afirme ca o voce radicală a epocii, supralicând valențele patriotismului și acuzând pătura boierilor români de gânduri egoiste și chiar de trădare. Considerând „că nu e stavilă pe care omul cu virtute în suflet să nu o poată învinge“, autorul construiește portretul lui Radu cel Frumos pe structura personajelor populare, când meditând amplu la destinul țării, când dialogând ingenuu, ca în scena în care o întâlnește pe Maria, o fată din popor de care se îndrăgostește: „Ce-ai făcut, ființă crudă, suflet rău și desfrânat?/ Mâna ei cu-a tale buze să atingi ai cutezat?/ [...] Pe când voi, femei mărețe, vă-ntreceți care de care/ E mai ageră țolină, mai ghibace 'n desfrânare./ Virtutea? Vă e papucul ce vă strânge la picior;/ Cinstea? Ștergar ce să spală; Simțul? Brâu de cositor!...“. Ecouri din *Răzvan și Vidra* se resimt și în *Silvina Doamna*, piesă scrisă în 1897.

Despre piesa *Pygmalion regele Feniciei* aflăm că a fost „reprezentată antea dată pe scena Teatrului Național la 4 Februarie 1866. Partea musicală, compusă de D-nul Professore G. Ștefănescu. Pusă în scenă de D-nul Gr. Manolescu“. Scena a adunat nume importante ale Teatrului Național: Gr. Manolescu, C. Nottara, V. Alexandrescu, I. Petrescu etc. Un același impuls romantic îl va determina pe autor să plaseze eroii (împrumutați din *Aventurile lui Telemah* de Fénelon) într-un cadru încărcat de mister și chiar de straniu, făcând din Pygmalion un personaj contradictoriu, măcinat de îndoieli: „Și ce-ar fi o 'nfruntare?/ Când șoimul crud ș'ascute săgețile de

vânt/ Și 'nverșunat se lasă de nourii pe pământ,/ Plăpânde rândunele s'adun înverșunate/ Și crâncene la luptă din calea lui l-abate!/ Dar prin aceasta ele scăpat-a prada sa?/ Nu, mult mai dârș, mai aprig s'asvârlă de ș'o ia!"

Așa cum reiese de pe verso-ul paginii de titlu al unui exemplar al piesei *Drepturile ovreilor*, deținut de Biblioteca Academiei Române, aceasta a fost „jucată prima oară la Iassy pe scena Teatrului Național de Dinu A. Evolski, la 1 Februarie 1879”.

Piesa *Amilcar Barca* a fost montată pe scena Teatrului Național, la 15 decembrie 1894, în regia lui Constantin Nottara. Spectacolul a beneficiat de muzica semnată de Gheorghe Ștefănescu (cel care, în 1892, înființase „Compania lirică română”) și de decorurile ingenios realizate de pictorul Romeo Girolamo. Atmosfera creată urmărea să consoneze cu un soi de opulență a personajelor, dar și să satisfacă gustul pentru fastuos al dramaturgului. Reluând tema romanului *Salammbô* de Flaubert, autorul a dorit să refacă, printr-o formulă de inspirație antică, structura și ideatica tragediilor clasice, în versuri de o căutată solemnitate a expresiei, ca în replicile rostite de fiica lui Amilcar: „Ursită deșuchiată,/ Eu, mai nenorocită și tot eu, condamnată!.../ Nebună disperare, zdrobește pieptul meu!/ De este vreun culpeș, acela nu sunt eu;/ O, nu, nu eu, o spună, un fulg, pe oceanul mare,/ Ci culpeș este cerul, puterea creatoare,/ Ea ce-a făcut din carne, ăst corp pătimitor [...]”. Constatând un „prea puțin spirit de cuprindere, cu versuri lungi de câte 75 de versuri și o acțiune ce lânzezește”, Iosif Vulcan se va reține de la a propune Academiei Române premiera acestei piese. Într-adevăr, lungimea tiradelor, „caracterele tragice” complet neconvingătoare, declamațiile cu iz învechit, repetițiile obositoare din perspectivă dramatică (mai cu seamă lipsa unității de acțiune), în fine, numeroasele dialoguri neinteresante nu pot reține atenția decât, cel mult, prin încercarea, oarecum salutară, de a salva câte ceva din tradiția eposului clasic.

Trecând cu ușurință de la comedie la dramă și de la farsă la tragedie, Bengescu-Dabija a fost unul dintre autorii cei mai apreciați în epocă. În scrierile sale dramatice, construite cu multă migală și lipsite de accente stridente, autorul a căutat să ajungă atât la un echilibru al formelor de expresie literară, cât și – prin efecte teatrale bine controlate – la satisfacerea

cerințelor unei transpuneri scenice. Nu de puține ori, personaje au atitudini și replici de o cuceritoare naturală. Soluțiile teatrale, cu intrigi plastice și bine plasate, nu au salvat, însă, piesele de la o uitare aproape totală.

Opera: *Amorul unchiului*, adaptare după E. Sue, 1870; *O palmă la bal mascat*, comedie, Iași, 1871; *Radu III cel frumos*, dramă în versuri, în cinci acte, Iași, 1875; *Scaiul bărbaților*, libret, 1876; *Sus pe ceriu...*, în *Convorbiri literare*, X, 1876; *Cucoana Nastasia Hodoronc*, comedie muzicală, Iași, 1877; *30 august 1877*, Iași, 1878; *Drepturile ovreilor*, cântecel comic, Iași, 1879; *Olteanca* [titlu inițial: *Nu e pentru cine se pregătește*], libretul operei comice în trei acte, muzica de Gustav Otremba și Eduard Caudela, Iași, 1880; *Pygmalion: regele Feniciei*, tragedie în cinci acte, București, 1886; *Insula florilor*, libret, muzica de M. Cohen Lânaru, 1893; *Amilcar Barca: generalisim al Cartaginei*, tragedie în cinci acte, București, 1894; *Cumințenia fetelor*, București, 1894; *D-ale teatrului (de ce nu avem autori)*, în *Familia*, nr. 3, 1894; *Conferințe administrative*, București, 1895; *Asupra teatrului*, în *Literatură și artă română*, nr. 1, 1897; *Silvina Doamna*, în *Literatură și artă română*, nr. 4-6, 1897; *Limba română apropo de o artistă dramatică*, în *Literatură și artă română*, nr. 1, 1898; *Criza și armata*, București, 1901; *Crimă sau virtute*, reprezentată la Teatrul Național în stagiunea 1907/1908; *Mustrare de cuget*, poem dramatic în versuri, în trei acte, București, 1913; *Scrisoare către Iacob Negruzzi*, în *Convorbiri literare*, nr. 6-8, 1932;

Traduceri: libretul operetelor *Fata mamei Angot*, de Ch. Lecoq, muzica de L. Clairville, P. Siraudin, V. Koning, Iași, 1875; *Giroflé-Girofla*, de Ch. Lecocq, Iași, 1875; Ch. Nuijter și E. Tréfeu, *Princesa de Trebizund* de J. Offenbach, operă bufă, Iași, 1875; H. Meihac, I Halévy, *Bomba cu apă fiartă*, 1877 (Arhivele Statului Iași, ms. 447); W. Shakespeare, *Macbeth*, Iași, 1896.

Referințe critice: V. Gr. Pop, *Conspect asupra literaturii române și literaturilor ei de la început și până astăzi*, în ordine cronologică, II, 1875-1876; M., „Fatinița“, operă comică în trei acte de Fr. Zell și Richard Gené, în *Lupta*, V, 1880; *Cronica teatrală*.

Teatrul din Iași, în *Românul*, XXIV, 1880; Gh. Bengescu-Dabija, [Scrisoare către N. Gane], în *Studii și documente literare*, III, 1882; Sphynx [D.D. Racoviță], „Pygmalion“ de d. locotenent-colonel G. Bengescu, în *România liberă*, X, 1886; B. Florescu, „Pygmalion“ de G. Bengescu-Dabija, în *Analele literare*, I, 1886; N.C. Quintescu, „Pygmalion“, „Fata de la Cozia“ și „Lăpușeanu“, 1877; Știri teatrale, în *Lupta*, VII, 1890; I. Dragomirescu-Ranu, *Teatrul Național*, în *Românul*, XXXVII, 1893; *Informațiuni*, în *Românul*, XXXVII, 1893; Gr. Ventura, *Amilcar Barca*, tragedie de d. Bengescu-Dabija, în *Timpul*, XVI, 1894; I.C. Bacalbașa, „Amilcar Barca“, tragedie în 5 acte – 7 tablouri – în versuri de d. Bengescu-Dabija, în *Lupta*, XI, 1894; P.M., „Amilcar Barca“, în *Țara*, II, 1894; I. Vulcan, G. Bengescu-Dabija, „Amilcar Barca, generalisim al Cartaginei“, în *Familia*, nr. 49, 1895; Jip., *Cronică teatrală*, în *Ziua*, I, 1896; *Stagiunea Teatrului Național*, în *Timpul*, XVIII, 1896; Dim. R. Rosetti, *Dicționarul contimporanilor*, 1897 (2004); *Generalul Bengescu-Dabija*, în *Carmen*, I, 1898; G. Panu, „Crimă sau virtute“, dramă în trei acte de d. Bengescu-Dabija, în *Săptămâna*, VII, 1907; G. Panu, *Apropo de piesa „Crimă sau virtute“ a d-lui Bengescu-Dabija*, în *Săptămâna*, VII, 1907; Gh. Pană, *Amintiri de la Junimea din Iași*, 1908-1910; Gh. Bengescu-Dabija, în *Convorbiri literare*, L, 1916; T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, II, 1922; I. Negruzzi, *Amintiri din „Junimea“*, 1922 (2011); I. Negruzzi, *Dicționarul „Junimei“*, în *Convorbiri literare*, LVI, 1924; *Albumul societăței „Junimea“*, în *Studii și documente literare*, IV, 1933; N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, I, 1934; Gh. Bengescu-Dabija, [Scrisoare către N. Petrașcu], în *Studii și documente literare*, VI, 1936; G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941; Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, 1943; V. Brădățeanu, *Istoria literaturii dramaturgice românești și a artei spectacolului*, II, 1966-1982; Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944; I. Massof, *Teatrul românesc*, II, 1966; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, VIII, 1959; D. Mănuță, *Scriitori junimiști*, 1971; V. Mîndra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească (1816-1918)*, 1973; Ș. Cioculescu, O. Papadima, Al. Piru (coord.), *Istoria literaturii române*, III, 1973; D. Mănuță, în: *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, 1979

(2002); F. Firan, *Profiluri și structuri literare*, 1986; L. Grămadă, în: M. Zăciu, M. Papahagi, A. Săusu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, A-C, 1995; A. Sasu (ed.), *Dicționarul biografic al literaturii române*, I, 2004; M. Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, 2007; D. Mănuță, în *Dicționarul general al literaturii române*, 2016.

Tiberius Vasiniuc

LISTA AUTORILOR

Ioan ARDELEAN – conf. univ. dr. asociat, Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș.
Email: ioan.ardelean2@gmail.com

Denisa BADEA – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: denisabadea8@gmail.com

Raluca BLAGA – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: raluca.balan@gmail.com

Anda CADARIU – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: anda.cadariu@yahoo.com

Alexandra CĂLINESCU-GĂRNIȚĂ – drd., Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: alexandra.calinescu@gmail.com

Minodora CODARCEA – drd., Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: minocod@yahoo.com

Sorin CRIȘAN – prof. univ. dr. habil. Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: si_crisan@yahoo.com

Magdalena FLOREA – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: magdalenaflorea@yahoo.com

GYÖRGY Andrea – Cercetător științific III dr., Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: gyorgy.andrea@theatre-research.ro

Bianca HOLOBUȚ – drd., Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: biancaholobut@gmail.com

Irina IONESCU – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: ihrin24@gmail.com

Daniela LEMNARU – Prof. univ. dr. habil., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: daniela.lemnaru@yahoo.com

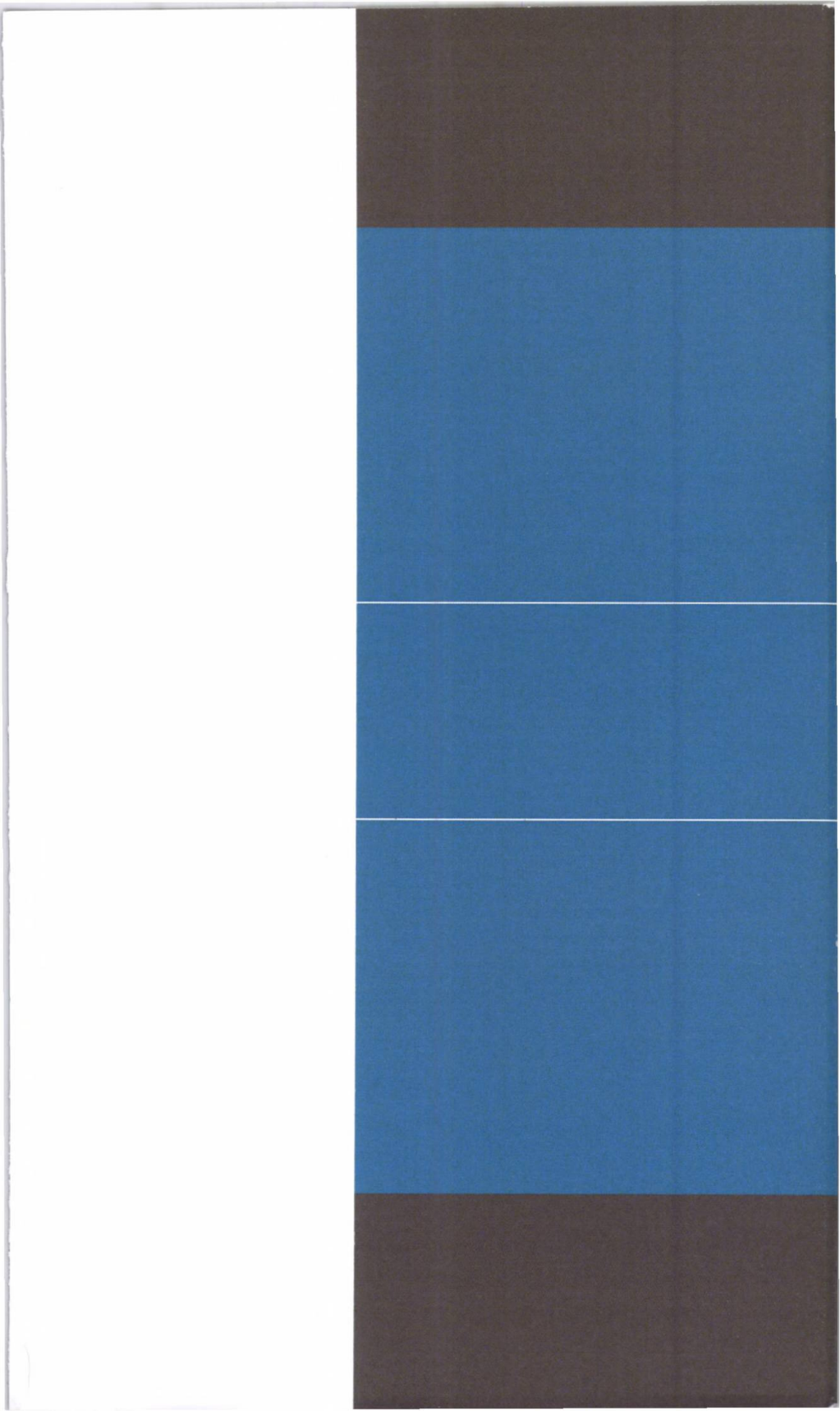
Cătălina-Elena MIHĂILĂ – drd., Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: mihaila_catalina2000@yahoo.com

Radu POP – lector univ. dr. asociat, Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: radupop_papiu@yahoo.com

Sabin SABADOS – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: sabin_sabados@yahoo.com

Cristian STAMATOIU – prof. univ. dr. habil., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: cstamaty@yahoo.fr

Tiberius VASINIUC – cercetător științific II dr., Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: tiberius.vasiniuc@theatre-research.ro





Ieșind de sub auspiciile sacrului, creațiile artistice au fost consacrate când bucuriei privirii și a auzului, când interogării marilor probleme ale ființei (cu zbuciumul tragic sau dramatic al întâmplărilor înfățișate), fără a se dezice vreodată de ceea ce îi conferă aura de noblețe, dimensiunea poetică. Or, în ciuda acestui reper estetic, formele transgresive s-au făcut mereu simțite, fie că vorbim de artele figurative, de cele ale muzicii sau de cele ale reprezentațiilor teatrale. În plus, efectele pe care le poate genera „lectura“ unei opere țin de destinul acesteia, de mijloacele de decodare pe care publicul le are la îndemână, de cultura și ideologia în care fiecare spectator s-a format. Și asta în contextul în care, de la începuturi, artele s-au confruntat cu tot ceea ce ține de o raportare intimă la imaginile înfățișate, dar și de distanțarea fizică (brechtiană, să-i spunem pe nume) și de cea imaginară.